BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 47

anxa
87-B
4972

EINRICH BERGNER

NAUMBURG u. MERSEBURG

MIT 161
ABBILDUNGEN

VERLAG E.A. SEEMANN / LEIPZIG

BERÜHMTE

KUNSTSTÄTTEN

BAND 47

NAUMBURG U. MERSEBURG

NAUMBURG
UND
MERSEBURG

VON HEINRICH BERGNER

MIT 161 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1909

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H., Leipzig

INHALT

NAUMBURG 1
1. Der Dom 12
2. Die Stadt und ihre Denkmäler . 71
3. Schulpforte 89
4. Die Umgebung 108
Rudelsburg und Saaleck . . . 108
Schönburg 113
Das ſteinerne Album 116
Freyburg und die Neuenburg 118
MERSEBURG 127
1. Der Dom 131
2. Das Schloß 160
3. Die Klöſter 169
4. Profanbauten 172
Regiſter 177

Die Abbildungen 1, 2, 4, 5, 7—10, 12—16, 18—22, 24—30, 32—37, 40—43, 47, 52, 74, 76, 78—80, 89, 100, 109, 112, 114—116, 118, 124, 126, 127, 144, 150 ſind nach Aufnahmen der königl. preuß. Meßbildanſtalt angefertigt.

Für die freundlichſt hierzu gegebene Erlaubnis ſei der Meßbildanſtalt der herzlichſte Dank ausgeſprochen.

Die Abbildungen 107, 108, 110, 111, 119, 121—123, 125, 128, 129, 131—143, 145—149, 152—161 hat Photograph R. Arndt in Merſeburg eigens für das vorliegende Buch aufgenommen.

Den übrigen Abbildungen, ſoweit ſie nicht in der Unterſchrift anderweit bezeichnet ſind, liegen eigne Aufnahmen und Zeichnungen zugrunde.

LITERATUR

H. Bergner, Beſchreibende Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler der Stadt Naumburg (Heft 24 des Inventars der Provinz Sachſen). Halle 1903.

— — Kreis Naumburg (Land) Heft 26. Halle 1905.

— — Kreis Querfurt. Heft 27. Halle 1909.

H. Otte, J. Burkhardt, O. Küſtermann, desgl., Kreis Merſeburg. Halle 1883.

E. Borkowsky, Die Geſchichte der Stadt Naumburg. Stuttgart 1897.

A. Schmarſow, Die Bildwerke des Naumburger Doms. Magdeburg 1892.

W. Corſſen, Altertümer und Kunſtdenkmale des Ziſterzienſer-Kloſters und der Landesſchule zur Pforte. Halle 1868.

M. Leidich, Abtskapelle und Kapitelſaal zu Pforta. (S. A.) Berlin 1893.

— Die Kirche und der Kreuzgang in Pforta. (S. A.) Berlin 1898. (Zeitſchrift für Bauweſen 1893 und 1897.)

J. Dillis. Zeitſch. d. deutſchen Kunſt Bd. 1. 1919.

Cohn-Wiener: Z. d. Monatshefte f. K. wiss. 1915

Abb. 1. Weſtlettner im Dom

NAUMBURG

DIE alte Biſchofsſtadt Naumburg bildet mit ihrer nächſten Umgebung eine Kunſtinſel von höchſtem Reiz. Hier am Zuſammenfluß der Saale und Unſtrut, am Kreuzungspunkt der wichtigſten Völkerſtraßen, auf der damals noch deutlichen Sprach- und Raſſengrenze zwiſchen Deutſchen und Slaven, hat ſich ein Wettſtreit staatsbildender, wirtſchaftlicher und künſtleriſcher Kultur vollzogen, der mit ſeinen Erfolgen noch heut zu unbedingter Bewunderung zwingt. Laſſen wir von irgend einem der rebenumkränzten Hügel unſern Blick durch die liebliche Landſchaft gehen, ſo erinnern uns wie erhobene Zeigefinger die Monumente an die große Vergangenheit: Hier unten im blühenden Tale die Stadt Naumburg mit der beherrſchenden Silhouette des viertürmigen Doms, dem als Gegenakzent der Wenzelsturm nicht ganz die Wage hält, flußabwärts rechts die verſteckte Schönburg, ein ſteinernes Dokument für den in der Folgezeit ganz verblaßten Begriff „Burgwart“ (burgwardium), bäuerliche und biſchöfliche „Fliehburg“ zugleich; gegenüber auf dem Sandſteinfelſen des linken Ufers Goſeck, der Stammſitz der Pfalzgrafen von Sachſen, die Heimat Adalberts von Bremen und durch ihn zum erſten Benediktinerkloſter der Gegend umgewandelt; eine

Wegstunde flußaufwärts, doch an der Unstrut bei ihrem Austritt ins freie Saaletal Großjena mit dem Hausberg, der Burg jenes gewaltigen Eckhardt, der die Hand nach der deutschen Kaiserkrone streckte, als er durch Meuchelmord fiel. Und eben hier an der Unstrutmündung treffen und scheiden sich drei Bistümer, Mainz, Halberstadt und Naumburg. Dahinter wieder nur in Stundenweite die Neuenburg, eine Gründung Ludwigs des Springers, und neben der Wartburg die zweite, festere Residenz der thüringer Landgrafen, der hohe und dicke Bergfrit, ein wahrer Landvogt, meilenweit in die Runde sehend und sichtbar. Nun oberhalb der Stadt, mit ahnungsvoller Künstlerhand an den Fuß des herrlichsten Buchenhanges hingelegt die Pforte, das tätigste, erfolg- und ruhmreichste aller deutschen Zisterzienserklöster, dem die blühende Saalaue, die duftigen Rebhügel, ja selbst der eingedämmte Stromlauf und das Wegenetz ihr Dasein verdanken, nach der Reformation als Schulpforte die vornehmste, durch ihre großen Schüler berühmteste Trägerin humanistischer Bildung. Und von hier wiederum kaum in Stundenweite flußaufwärts, da wo die Natur selbst den Talweg doppelt und dreifach sperrte, als Hüterinnen der „porta Thuringiae“ oder des Kösener „Passes“ die beiden Sperrburgen Rudelsburg und Saaleck, mit denen die Markgrafen von Meißen sich den Weg nach Thüringen sicherten und offen hielten.

Es wird, abgesehen vom Rhein, kaum einen Punkt in Deutschland geben, wo man wie hier mit einem Blick das Aufeinandertreffen und Ineinanderwirken der großen Kulturmächte, des Fürstentums, des Episkopats und des Mönchtums, nicht nur nachdenklich, sondern greifbar, anschaulich umfaßt. Und neben ihren gleichartigen, auf Bodenwirtschaft, Land- und Machterwerb gerichteten Interessen waren alle drei Stände von derselben freudigen Kunstgesinnung beseelt. Ja auf diesem Boden führte der friedliche Wettstreit zu einer solchen Gemeinschaft lehrenden und lernenden Strebens, daß man seit 1140 von einer Naumburger Bauschule reden kann. Natürlich nicht im Sinn einer bodenständigen, selbstgeschaffenen Formensprache. Die westdeutschen, rheinländischen, französischen Einflüsse sind überall greifbar. Bald ist die Kathedrale, bald das Kloster (Pforte), bald die landgräfliche Pfalz (Neuenburg) mit Neuheiten voran. Die überflügelten

Hütten folgen bald nach, um nun ihrerſeits durch glückliche Gedanken und begabte Meiſter einmal die Führung zu gewinnen. So ſteigt die Entwicklung beſonders lebhaft um 1210—30, wo gleichzeitig der Neubau des Domes unter Biſchof Engelhardt, der Marienkirche, der Schloßkapelle in Freyburg, der Weſttürme in Goſeck, der Kloſterkirche in Memleben, der Abtskapelle in Pforte, der Palaſe auf Rudelsburg und Schönburg in Gang war. Eine gewiſſe Erlahmung und Verknöcherung ſtellt ſich ſeit ca. 1240 ein. So feine Leiſtungen wie der Maulbronner Übergangsſtil in der Abtskapelle in Pforte und das Lâon-Bamberger Geſchoß auf dem Nordweſtturm des Domes finden keine Nachahmung. Um 1250 folgt der Umſchwung zur Gotik und zwar faſt gleichzeitig 1248 am Weſtchor des Domes, 1250 am Chor in Pforte, ohne vermittelnde Übergänge ſogleich in den bis ins kleinſte Detail fertigen und vollendeten Formen der Hochgotik. Die Bauzeit dieſer Brüderchöre iſt die klaſſiſche Epoche der Naumburger Kunſt. Sie wird geadelt durch die Erſcheinung jenes gewaltigen Bildners, der im Weſtchor des Domes die zwölf Figuren der Stifter darſtellte, ein plaſtiſches Genie erſten Ranges, der im Vergleich mit den Straßburger, Freiburger und Bamberger Zeitgenoſſen immer der Größere bleibt und von keinem der ſpätmittelalterlichen oder der neueren Meiſter erreicht wird, ohne die geringſte Übertreibung der größte Bildhauer, den Deutſchland hervorgebracht hat. Ihn verſtehen zu lernen iſt ein herrlicher Bildungsgewinn. Die ſtillen Stunden im Bannkreis ſeiner mächtigen Kunſt ein unvergeßliches Erlebnis, äſthetiſch und moraliſch von tiefſter Nachwirkung. Denn in ſeinem Fach iſt er ein Reformator wie Luther, ein Bildner wie Goethe und ein Dramatiker wie Sophokles.

Die Nach- und Abblüte der Schule wird uns immer noch mit manchem feinen Werke bekannt machen. Die Spätgotik, die Plaſtik der Renaiſſance und des Barock bringt uns merkwürdige Geiſter nahe, aber überall mehr Charakter als Kunſt, mehr Manier als Kraft, mehr Pathos als Schönheit. In der Malerei iſt hier niemals etwas geleiſtet worden. Nur Anfang des 16. Jahrhunderts fanden Cranachſche Bilder Bewunderer und Beſteller.

Die Einheit und Geſchloſſenheit der Bauſchule wird durch die Gleichheit des Materials erhöht. Der Muſchelkalk der Saalberge liefert einen wundervollen Bauſtein, in der Farbe leicht

silbergrau, oft marmorweiß oder mit goldgelben Adern durchzogen, im Korn wechselnd vom poren- und muscheldurchsetzten Terebratulakalk bis zur feinkörnigsten Mehlpatte. Die alten Meister hatten bald die beste Qualität in einem Steinbruch an der Schlucht der Hasel entdeckt, den die Herren von Balgstedt auf ihrem Vorwerk Röddel besaßen, und wir haben noch Urkunden darüber, daß sich die Domfabrik 1252 und die Pforte 1278 das Recht des Steinebrechens in diesem immerhin recht entlegenen Bruche sicherten. Der Stein kommt wie der Tuff des Brohltals weich aus dem Bruch und kann mit Messer und Säge geschnitten werden. Dieser unvergleichliche Stein hat natürlich ein großes Verdienst an der vielbewunderten Feinbildnerei der Naumburger Schule. Er reizte geradezu, das Ornament als Filigranarbeit mit den gewagtesten Unterschneidungen zu behandeln und bot auch den Großplastikern ein Material, das dem besten Vogesensandstein gleichkommt.

ooo

Aus der reichbewegten Geschichte der Stadt und der Landschaft können wir nur die Momente herausheben, die zum Verständnis der Denkmäler wichtig sind. Und auf die Anfänge, die Gründungszeit, werden wir schon durch die Figurenreihe geführt, welche Bischof Dietrich II. im Westchor aufstellte.

Zwei Vorgängerinnen hat Naumburg ausgestochen und gutenteils in sich aufgenommen, Großjena an der Unstrut und Altenburg (Almrich) halbwegs gegen Pforte. Großjena war der Stammsitz des Genischen Hauses, der Eckehardiner. In der Burgkapelle waren die Ahnen in langer Reihe bestattet, als letzter der große Eckehard I., „eine Zierde des Reichs und eine Stütze des Vaterlands", wie ihn Thietmar von Merseburg nennt. Als Jüngling war er dem verhängnisvollen Blutbad von Squillace (982) entronnen, wo mit der Blüte des deutschen Adels auch sein Vater Günther fiel. 998 stürmte er die Engelsburg und nahm den Papst Crescentius gefangen. Und noch gewaltiger fühlten seinen Arm die Slaven, Polen und Böhmen, die er, seit 985 Markgraf von Meißen, dann „durch gemeinsame Wahl des Volkes, nicht durch kaiserliche Übertragung" Herzog von ganz Thüringen, durch seine Gemahlin Swanhild mit den Billungern eng verwandt, in der zahmsten Botmäßigkeit hielt. Nach Ottos III. Tode 1002 bewarb er sich gegen

den Bayern Heinrich II. um die Kaiſerkrone. Welch ein Gewinn für die deutſche Sache, wenn dieſer erprobte Heldenarm die Schickſale des Reiches hätte lenken dürfen. Aber, bei ſeinem Auszug in Hildesheim vom patriotiſchen Bernward ſchon mit königlichen Ehren begrüßt, ſtieß er bald auf tiefſte Abneigung und im Herzen gebrochen fiel er unter Mörderhänden im Harzkloſter Pöhlde am 30. April 1002. In ſeinen Söhnen Eckehard II. und Hermann lebte wenig von der Kraft und dem Ehrgeiz des Vaters. Wir finden ſie zunächſt in ſchweren Familienſtreit verwickelt. Ihr Oheim Gunzelin, ein Parteigänger Heinrichs II. und von dieſem mit der Mark Meißen belohnt, bedrohte ſie im Kern ihrer Erbgüter und baute eben in Almrich eine ſtarke Burg, worin er ungezählte Schätze barg. Den Brüdern gelang es, ſie überraſchend zu ſtürmen. Sie wurde nach Teilung der Beute zerſtört und verbrannt. Doch iſt der Hügel (Burgſtädel, Burgſcheitel) mit Mauerreſten noch kenntlich. Die darunterliegende Stadt beſtand noch bis gegen 1140, wo ſie von Biſchof Udo II. zugunſten Naumburgs entvölkert und die Stätte gebannt wurde (nunquam reaedificanda urbs), der Familienſtreit tobte weiter. Erſt 1010 entſetzte ein Fürſtengericht Gunzelin. Herrmann, der ältere, wurde Markgraf und bald nachher wurde wohl der Grund zur „Neuen Burg“ gelegt. Auf dem damals noch von der Saale beſpülten Hügel, an der Stelle des jetzigen Oberlandesgerichts, bauten ſich die Brüder ein neues Schloß, gründeten in der Vorburg eine Propſtei (1021) und vor den Mauern zwei Hausklöſter, ein Mönchskloſter St. Georg noch auf einem Vorſprung des Burghügels (Georgenberg, jetzt Gaſthaus zum Adler) und ein Nonnenkloſter St. Moritz jenſeit des Mauſatals. Großjena ward verlaſſen, ſelbſt die Gebeine des großen Vaters und vieler Ahnen wurden nach St. Georg übertragen. Bald nachher lockte Biſchof Cadaloh (1033) die Jenaer Kaufleute durch Verſprechung von Zoll, Zins und Handelsfreiheit nach Naumburg hinüber und der Ort ſank wieder wie Altenburg zum Dorf herab.

Denn inzwiſchen war die junge Stadt zum Biſchofsſitz erhoben worden. Otto der Große hatte die erfolgreiche Wendenpredigt ſeines frühern Burgkaplans Boſo in der Mark Zeitz 968 durch die Gründung des Bistums Zeitz (zugleich mit Merſeburg und Meißen) gekrönt. Der Sitz war ſchon früher den Kriegsſtürmen

zu schutzlos preisgegeben. Als sich aber 1028 und 1030 die polnischen Raubzüge bis zur Saale erstreckten und entsetzliche Greueltaten häuften, stand er vor dem Zerfall. König Konrad II. gab selbst den Anstoß zur Verlegung. Die Brüder Hermann und Eckard ließen sich bewegen, ihre junge Stadt samt der Burg und bedeutenden Gütern zu stiften, um der Kathedrale auch hier eine würdige Ausstattung zu schaffen. Ihr fürstlicher Ehrgeiz war von je gering, ihre kirchliche Devotion stieg mit den Jahren. Sie sahen das Absterben ihres Hauses vor Augen. Ihre Frauen, die lebensfrohe Polin Regelindis, die „lachende Braut", und die ernste Uta aus dem Hause Ballenstedt, waren beide kinderlos geblieben. So ward ihnen das Opfer leichter. Sie konnten in der Hoffnung scheiden, daß ihre Stadt mit den Klöstern unter der direkten Herrschaft des Krummstabs eine größere Zukunft haben würden. Hermann starb schon 1032, Eckardt II. 1046, beide wurden im Georgenkloster begraben. 1030 zog Bischof Hildeward von Zeitz herüber und nahm seine Residenz in der Burg. Auch er erfreute sich des friedlicheren Sitzes nicht lange († 1032).

Der Nachfolger Cadaloh, ein Lombarde (1032—45), begann den Dombau, dessen Weihe schon um 1040 fällt. Dietrich I., ein Wettiner (1111—23), war einer der enthusiastischen Klostergründer, der u. a. Bosau, Riesa und St. Stephan in Zeitz gründete. Er wurde von einem wendischen Mönche vor dem Altar in Bosau erstochen und dort begraben. Udo I. (1125—48), ein Sohn Ludwigs des Springers, mit dem hl. Norbert innig befreundet, an der Gründung von Bürgelin und Lausnitz, Schkölen und Remse beteiligt, wandte seine volle Gunst den Zisterziensern zu, die er in Walkenried kennen gelernt hatte, und führte einen Absenker derselben nach Schmölln, dann (1134) nach Pforte, als dessen Mitstifter er in der Nachwelt fortlebt. Er führte einen Umbau des Domes durch, der 1144 geweiht wurde und von dem noch die mittlere Krypta erhalten ist. — Engelhard (1207—42), der tüchtigste Träger des Krummstabs, Gönner der Bettelorden, sonst treu staufisch und wiederholt bei Kaiser Friedrich II. in Italien, führte den dritten Umbau des Domes bis nahe zur Vollendung und ließ mit gerechtem Stolz auf seine Kathedrale den päpstlichen Brief von 1032 über die Verlegung des Stifts erneuern, jeden mit einer Strafe von 100 Mark bedrohend, der ihn „in ignominiam vel laesionem"

Abb. 2. Anſicht des Domes von Südweſt.

„Biſchof von Zeitz“ nennen würde. Das ſcheint bis dahin vorgekommen zu ſein. — Dietrich II. (1244—72), ein Wettiner, Bruder Heinrichs des Erlauchten, der nach Heinrich Raſpes Tod auch Landgraf von Thüringen geworden war. Die Freude am glänzenden Aufſchwung ſeines Hauſes leitete den Biſchof, als er 1249 in einem offenen Briefe den Bau des Weſtchors ankündigte. Aber auch am Bau des Pförtner Chores und des Domes in Meißen iſt er beteiligt und er wußte die begabteſten Künſtler der Zeit an ſeine Stadt zu feſſeln. Freilich bürdete er dem Stift eine Schuldenlaſt auf, unter der ſeine Nachfolger borgend und verkaufend ſeufzten, bis Bruno von Langenboge (1285 — 1304) die Reſidenz

wieder nach Zeitz verlegte. Damit fand die persönliche Einwirkung der Bischöfe auf die Naumburger Kunst und Kultur ihr Ende.

Inzwischen hatte sich aber die Stadt schon zu selbständiger Bedeutung erhoben. Sie zerfiel in zwei fast unabhängige Teile, die Herrenstadt auf dem Domberge und die Wenzelsstadt. Die erstere gruppierte sich um die Domfreiheit mit den Kurien der Kanoniker. Sie war schon frühzeitig im Anschluß an die Burg ummauert; zwei Rundtürme sind noch im Garten beim Domgymnasium sichtbar und die Tore: Spitteltor, Georgen-, Neu-, Herren- und Othmarstor lassen sich leicht feststellen. Die Abtei St. Georg war nicht einbezogen und selbständig ummauert, davor hatten sich die Leute des Klosters angesiedelt, die spätere Amtsvorstadt. Die Wenzelsstadt erhielt schon durch die Stifterbrüder 1028 von Kaiser Konrad II. das volle Stadtrecht mit den Privilegien eines königlichen Marktes. Der Stadtplan war in zukunftsfroher Größe gezogen. Auf dem riesigen Markte standen frei das Rathaus und die Stadtkirche, von einem Friedhof umgeben. Von hier gingen fünf Straßen gerade auf die fünf gleichnamigen Tore, durch welche die großen Heerwege eintraten. Nur die Marienstraße umgeht in einem auffälligen Knick eine ältere Siedelung, ein kleines Wendendorf, woran noch die Namen „Wendenplan" und Fischgasse erinnern. Zunächst noch ein offener Platz, wurde die Wenzelsstadt von Bischof Dietrich II. mit Wall und Graben umgeben, ein Unterfangen, das ihm sein Bruder, der Markgraf Heinrich, als Stiftsvogt untersagte, dem Nachfolger Meinher aber 1276 zugestand. Der Bering genügte bis 1384, wo die Mauer der Südseite um eine Häuserbreite hinausgerückt und die „Neustraße" gewonnen wurde. Um diese Zeit schob sich auch eine zweite Vorstadt gegen das Moritzkloster hinaus, die Ratsvorstadt mit der Othmarskapelle. Stadtherren waren die Bischöfe, welche maßvoll und einsichtig schwerere Konflikte mit der Bürgerschaft vermieden. Die Reformation (1541) brachte über dies Verhältnis merkwürdige Konflikte: ein altgläubiger Bischof Julius von Pflug und ein lutherischer, Nikolaus von Amsdorf, standen sich gegenüber, dadurch noch verwickelt, daß nach der Schlacht bei Mühlberg die Stiftsvogtei von den Ernestinern auf die Albertiner (Kurfürst Moritz) überging, der den Einzug des Bischofs Pflug mit seinen wenigen, aristokratischen Freunden, die Aufrichtung der

Meſſe im Dom duldete. Aber nach ſeinem Tode 1564 erkannte auch das Domkapitel den Kurfürſten unter dem Titel eines „poſtulierten Adminiſtrators“ als Landesherrn an.

Die Bürgerſchaft war weit überwiegend Handelsvolk und die übergeſiedelten Jenaer Kaufleute mögen den Stamm der ſpäter angeſehenſten Gilde, der Tuchherren oder Gewandſchneider, gebildet haben. Die Warenzüge von Nürnberg, Frankfurt, Erfurt gingen hier durch nach dem Oſten, nach Leipzig und Breslau. Tuche, Seide, Leinwand, Wolle und Waid, ein Färbmittel, das namentlich um Erfurt viel gebaut wurde, waren die vornehmſten Artikel, als Rückfrachten Salz und Pelzwaren. Der einzige nennenswerte Ausfuhrwert waren die ſtarken Weine der Saal- und Unſtrutberge und das Naumburger Bier, das ganz Mitteldeutſchland beherrſchte und von Chroniſten höher gerühmt wird als heut etwa Münchner oder Pilſener: „Das ſchönſte und lieblichſte Bier, der Thüringer Malvaſier.“ Frühzeitig entwickelte ſich im Anſchluß an die Domkirchweihe ein weither beſuchter Markt, die Peter-Paulsmeſſe am 29. Juni, die bis tief ins 16. Jahrhundert mit der Leipziger Meſſe konkurrierte. Die günſtige Lage machte die Stadt auch ſehr geeignet zu Kongreſſen, Fürſtentagen, geiſtlichen Zuſammenkünften, und ihre Annalen hallen wider von dem Geräuſch und Prunk, mit welchen die hohen Gäſte aus- und einritten.

Unter dieſen Umſtänden nahm auch der Krämergeiſt einen höhern Schwung, ritterliche Allüren, reichsſtädtiſche Gedanken und Abſichten an. Als Waffenplatz und Feſtung ſpielt die Stadt in den thüringiſchen Wirren, die ſich mit Pünktlichkeit um die Mitte jeden Jahrhunderts einſtellten, im Erbfolgekrieg 1246 – 63, im Grafenkrieg 1350, im Bruderkrieg 1445 – 51, im ſchmalkaldiſchen Krieg 1547, eine bedeutſame Rolle. In dem Fehdeleben der Umgegend iſt das kleine Naumburger Bürgerheer meiſt ſiegreich. Die herrlichſte Waffentat war ohne Zweifel die Erſtürmung der Rudelsburg 1348, wobei ſie ein „neueres Inſtrument“, ein Pulvergeſchütz, mit beſtem Erfolg erprobten. Was die Sage in dieſe Zeit verlegt, die Huſſiten vor Naumburg, die Hilfloſigkeit der Stadt, die Verſöhnung des wilden Prokop durch die Schulkinder, die er mit Kirſchen beſchenkte, dies alles iſt als vollkommen ungeſchichtlich längſt erwieſen. Das Naumburger Kirſchfeſt hat ſeinen Urſprung in einem alten Schulfeſte, dem Virgatumgehen. Aber wer ein-

mal Gelegenheit hat, den Auszügen der fröhlichen Kinderschar, dem frohen Spiel- und Zeltleben auf dem Schützenplatz beizuwohnen, wird die lebendigste Anschauung eines wahrhaft vornehmen Volksfestes nie verlieren. Die Stadt selbst war grade im 15. Jahrhundert auf der Höhe ihrer Entwicklung, um 1450 durchaus neubefestigt, die alten Wälle und Holzplanken durch doppelte Steinmauern, die Tore durch Torburgen neuesten Systems ersetzt, die Bastionen mit Geschützen größten Kalibers bestückt, für welche die Ratssteinmetzen in den Röddelbrüchen mächtige Steinkugeln meißelten. Da war kein Prokop zu fürchten.

Aber schon im schmalkaldischen Krieg war die Stadt der Spielball fremder Mächte, erst der sächsischen, dann der kaiserlichen. Ihre Blüte erlag für immer im dreißigjährigen Kriege, wo sie von den Schweden und den Kaiserlichen, bald freundlich bald feindlich, in namenloser Weise ausgesogen und gebrandschatzt wurde. Die Jahre 1631, 1636, 1639, 1642 sind die Schreckensjahre. 1632 weilte Gustav Adolf hier vor der Lützener Schlacht. Sein treuer Page Leubelfing und einige seiner Offiziere sind in St. Wenzel bestattet. Ein vergänglicher Lichtblick war es, daß Moritz, der erste Regent des neubegründeten Herzogtums Sachsen-Zeitz, 1653 hier seine Residenz wählte. Er siedelte schon 1663 nach Zeitz über. Nachdem die herzogliche Seitenlinie 1718 ausgestorben, fiel Naumburg wieder ans Kurhaus zurück. Es war fast während des ganzen siebenjährigen Krieges von den Preußen besetzt und wurde wieder in den napoleonischen Kriegen, namentlich 1806 vor und nach der Schlacht bei Auerstedt und 1813 von endlosen freundlichen und feindlichen Truppenzügen belästigt und ausgesaugt. Dazu kamen mehrere vernichtende Brandkatastrophen: 1411 brannte die Wenzelskirche, 1473 und 1517 die ganze innere Stadt nieder, so daß „das Auge vom Marktplatz aus über die rauchenden Trümmerhaufen hinweg zu allen Toren hinaussehen konnte", 1532 traf das gleiche Schicksal den Dom und die Freiheit. 1714 am 29. Juni explodierten während der Messe die Stände der Pulverhändler in der Fischgasse und 431 Häuser sanken in Asche, und 1716 brannte die ganze Südseite vom Salztor bis zum Fischmarkt nieder.

Inzwischen war die Stadt preußisch geworden. Am 3. August 1815 wurden die schwarzen Adler an die Stadttore genagelt. Das neue, freie Stadtregiment belegte seine Aufklärung damit, daß es als-

bald die mächtigen Torburgen — bis auf das Marientor — ohne alle Veranlaſſung niederbrechen ließ. Aber das moderne Naumburg iſt etwas anderes geworden als dieſe Männer erwarteten, eine feine, ſaubere Beamten- und Rentnerſtadt mit ſtarkem militäriſchen Einſchlag. Die Induſtrie hat nur zögernd Fuß gefaßt. Dagegen weiten ſich nach allen Seiten die angenehmſten Villenſtraßen, namentlich am Hang des Bürgergartens, der ſeit 1840 auf dem ehemaligen Galgenberge angelegt wurde.

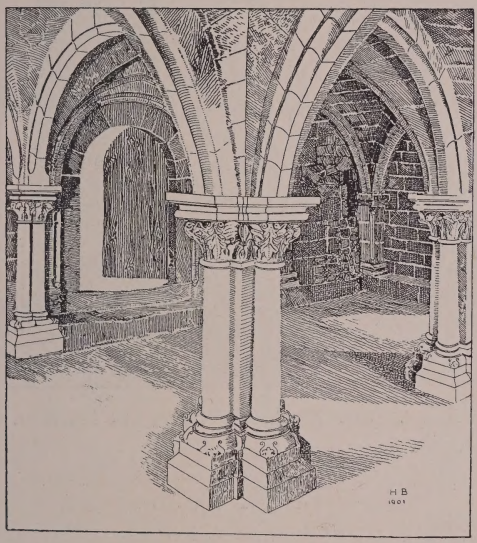

Abb. 3. Dom. Vorkrypta.

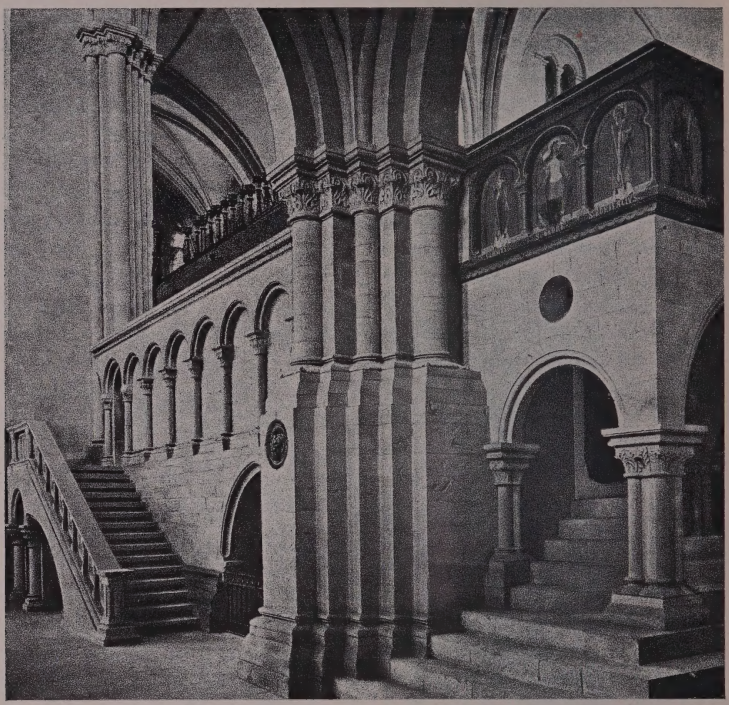

Abb. 4. Dom. Nordkreuz, Vierung und Oſtlettner.

1. Der Dom.

Nahen wir von der Stadt her der Domfreiheit auf dem Steinwege, ſo enthüllt ſich die wundervolle Baugruppe des Doms und ſeiner Nebenkapellen ſo maleriſch, als hätten es die alten Meiſter eigens auf dieſe Vedute abgeſehen. Wir haben links die gotiſche Marienkirche, die eigentliche Pfarrkirche der ehemaligen Biſchofsſtadt, vor uns, in der Mitte die ſpitzgieblige Dreikönigskapelle, rechts den Oſtchor mit ſeinen beiden Flankentürmen (Abb. 5). Und in der Tat ſtoßen wir auf den einzigen öffentlichen Eingang der ſtolzen Kirche. Er iſt aus dem Zwang der Ortslage, abweichend von

Abb. 5. Dom. Anſicht von Südoſt.

aller Baugewohnheit, ſeitlich in die Stirnwand des Südkreuzes verlegt und noch dazu durch eine ſchmuckloſe Vorhalle verdeckt, die im Grundriß ſchräg verſchoben die Verbindung zur Dreikönigskapelle herſtellt. Zur Entfaltung eines prunkvollen Hauptportals

war also hier kein Raum. Gleichwohl ist das (innere) Tor wie auf Freistellung berechnet recht kunstvoll ausgeführt. So richtig „einschlürfend" treppt es sich mit fünf Rücksprüngen und Säulchen nach innen ab. Die Kapitäle sind schon nach gotischer Manier als durchlaufender Fries behandelt, links Rankenbäumchen, von Adlern durchbrochen, die vom Rücken gesehen mit Klauen und Schnabel den Schaftring fassen, rechts rollende Ranken, die aus Löwenköpfen kommen. Das Bogenfeld, spitzbogig mit Kehlen und Rundstäben überwölbt, zeigt uns ein merkwürdig rohes Relief, den segnenden Christus mit Gesetzestafeln in einer Mandorla, steif wie ein Siegelbild, gehalten von zwei Cherubim, deren heftige Bewegung mit den springenden Füßen, den flatternden, feinfaltigen Gewändern und rauschenden Doppelflügeln merkwürdig zu der hilflosen Ruhe der Hauptfigur kontrastieren, der reine Miniaturenstil. Man glaubt sich hier nicht auf der Schwelle zum Heiligtum deutscher Plastik. Aber man muß diese Erinnerung festhalten, um zu ermessen, was einige Jahrzehnte später geleistet wurde.

Betreten wir nun das Innere des Doms und suchen wir uns vorläufig zu orientieren, so wird uns das Raumbild, das die äußere Baumasse vermuten läßt, doch arg verengert und zerlegt. Wir sehen eigentlich drei vollkommen getrennte, in sich beschlossene Kirchenteile, und das Schiff, in dem wir uns befinden, noch beschnitten durch den in die Vierung vorgetriebenen Ostchor (Abb. 4). Das Querhaus und die bedeutende Längsachse kommen erst zur Geltung, wenn wir uns in Gewölbhöhe versetzen. Die Länge beträgt 96 m, wovon ziemlich die Hälfte (47,50 m) auf das Schiff, 25,50 m auf den Chor, 23 auf den Westchor kommen. Der Grundriß zeigt uns eine regelmäßige kreuzförmige Basilika des gebundenen Systems mit weit auseinander gestellten Westtürmen und (ursprünglichem) Dreiapsidenschluß. Doch sind die Seitenkapellen als Unterbau der beiden Osttürme benutzt, die der Bischofskirche (wie in Bamberg) die auszeichnende Viertürmigkeit vor allen Kirchen des Sprengels verliehen. Zwischen den Westtürmen muß eine Vorhalle geplant gewesen sein, doch benutzte Bischof Dietrich II. den Raum, um seinen Westchor anzufügen, freilich ohne den Abstand ganz auszufüllen und den üblichen Haupteingang verbauend. Tatsächlich wird der naive Besucher hierdurch irre geführt. Er sucht den Hauptaltar im Westchor. Die ganze Situation hat am Bamberger Dom das

genaue Seitenstück. Wir müssen uns also wenden und sehen den alten östlichen Chor wie durch eine Vorburg ummauert und abgeschlossen. Zwischen den Vierungspfeilern ein graziöser Baldachinbau, der Lettner, auf seinem Rücken eine Sängerbühne, seitlich hohe Chorschranken. Nur zwei bescheidene Türen neben dem Laien- oder Kreuzaltar und eine Treppe im Nordkreuz führen hinauf (Abb. 4). Das ist die alte, aristokratische Art vornehmer Stiftsherren, die bei ihrem Betrieb des Gottesdienstes einer Gemeinde nicht bedürfen, im Gegenteil sie absichtlich ausschließen. Unterbaut ist diese Priesterkirche durch eine dreiteilige Unterkirche oder Krypta. Der vordere Abschnitt (Abb. 3) ist mehr nur Vorhalle, mit breiten Treppen von beiden Seiten auch als Durchgang denkbar, der Raum aufgeteilt in zwei dreischiffige Joche, die sechs Wölbfelder überdeckt mit grätigen Kreuzgewölben, deren massige Gurte seitlich nur von Kehlen angeschnitten sind. Als Stützen dienen kurze, kräftige Bündelpfeiler, die freistehenden mittleren mit je vier saftigen Dreiviertelsäulchen besetzt. Die schwellenden Basen mit eleganten Eckklappen, die Schäfte mit der Durchwachsung des runden und eckigen, die Kapitäle mit dem vollen Phantasielaub, das eine Mischung von Schilf, Froschlöffel und Palmette darstellt, wie entfesselt aus dem Schaftring hervorquillt und überall an den Ecken — als Stützblatt — umbiegt und niederfällt, darüber ein weit vorspringender Kämpfer, machen ein hochkünstlerisches Bauglied, das rein ästhetisch angesehen den Vergleich mit allen Säulenordnungen der Welt aushält. Hier wird der Eindruck noch gehoben durch den tadellos weißen, marmorfeinen Stein, den besten, welchen man je im Röddel fand, und die sichere, routinierte Meißelführung. Dabei eine Phantasiefülle, daß kein Kapitäl dem andern gleicht und selbst die Rollblätter im Ablauf der Pfeilerkehlen überall wechseln. Im Bauvorgang ist die Vorkrypta nicht das älteste aber gewiß das zweite Glied der Engelhardtschen Epoche, etwa um 1210—20 anzusetzen.

Die mittlere Krypta (Abb. 6) ist durch eine Scheidmauer mit Rundbogentür und zwei seitlichen Rhombenfenstern von der vordern geschieden. Und wenn wir in den jetzt stockfinstern Raum eintreten, merken wir uns fast um ein Jahrhundert zurückversetzt. Hier ist der älteste Teil des Domes, die ursprüngliche Krypta des udonischen Baues, der 1144 eingeweiht wurde, in den Anfängen

aber auf ca. 1120 zurückgehen mag. Die sechs Mittelstützen sind hier kannelierte Säulen, fraglos eine klassische Regung, die auf Bekanntschaft mit der Antike weist, die Basen roh umhüllt, die würfligen Kapitäle mit einem steifen Palmettenlaub belegt, das in der Mitte durch Nagelbänder gefesselt lyraförmig zu den Ecken emporstrebt, technisch weit dürftiger als in den gleichzeitigen Hirsauer Bauten Paulinzella und Bürgelin. Die Wandstützen sind an den äußeren Ecken Rundsäulen, in den mittlern kantonierte Pfeiler, deren Kapitäle ein noch roheres Laub tragen; wir finden es genau so im Zwingerturm der Schönburg.

Die Ostkrypta (Abb. 6) führt uns wieder in die Bauzeit unter Engelhard. Sie ist der Vorkrypta sehr ähnlich, aber wesentlich fortgeschrittener, etwa um 1230—35. Die Säulchen der Bündelpfeiler sind schlanker, vom Kern gelöst, das Laub der Kapitäle noch freier und reicher, ein üppiges Schießen, Kräuseln, Hin- und Widerneigen. Ein Rankenbäumchen z. B. rollt sich sprungfedergleich aus- und ineinander, das herrlichste Symbol gezähmter Kraft. Dabei die feinen Stengel mit den zierlichen Diamantrippen ganz frei vom Grund gelöst, so daß sie angeschlagen klingen wie ferne Glöckchen. Diese ganz einzige Pracht hatte ehemals gutes Licht durch die drei Fenster der Halbrundapsis, Morgensonne. Aber der gefühllose Erbauer des Ostchores, statt seine Mauern auf Arkaden zu stellen oder doch große Fenster einzusetzen, ummantelte das Ganze mit seinem Sockel und schuf die widrige Kelleratmosphäre. Das Halbrund der Apsis macht es übrigens sicher, daß auch die Oberkirche unter Engelhard so geschlossen war.

Die Oberkirche macht in den romanischen Teilen vom letzten Ostpfeiler bis zu den Westtürmen und vom Sockel bis zum Dachsims und den Giebelknäufen den einheitlichsten, geschlossensten Eindruck. Wir spüren, daß mit zielbewußter Energie unter strenger Leitung ohne Stockung und Schwankung ein klarer Bauplan durchgeführt wurde, unbekümmert um die Fortschritte des Stils und Geschmacks, die grade in der Hauptbauzeit ca. 1210 bis 1242 von Westen her als Übergang und Frühgotik herüberspielten. Einige Elemente der Gotik wie der Spitzbogen sind dem Meister von Anfang vertraut, andere wie die Kreuzrippe und alles Detail samt dem Strebewerk weist er beharrlich ab. Eigensinnig und trotzig klebt er an der ihm eigenen, angelernten Formsprache, die be-

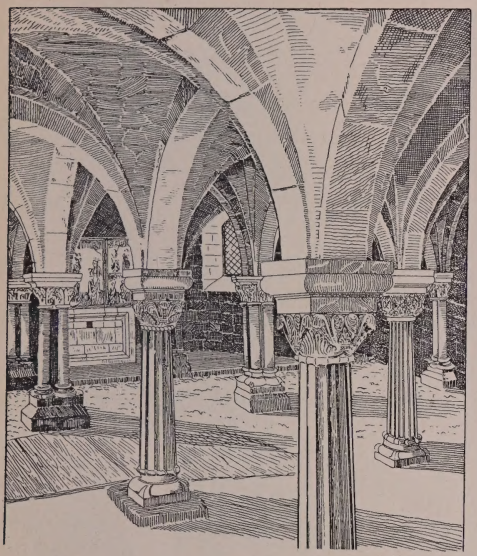

Abb. 6. Dom. Mittlere und Ostkrypta.

sonders im Äußern gesucht einfach und altertümelnd klingt, im Laub der Kapitäle aber zur überzierlichen Verknöcherung führt.

Bei näherer Prüfung stößt man freilich auf Schwierigkeiten und Rätsel, die einen bis zur Verzweiflung quälen und eine klare Einsicht in die Bauvorgänge nicht aufkommen lassen. Es ragen in den gegenwärtigen Dom, wenngleich überarbeitet und verwischt, die Anfänge, man könnte fast sagen die Ruinen eines Umbaues herein, der vor Bischof Engelhard, etwa von Udo II. (1161—86) oder Berthold II. (1186 bis 1206) begonnen sein muß. Hierzu gehört die Grundlage der Westtürme, die Außenmauer des nördlichen Seitenschiffs und das erste Joch des Mittelschiffs. Allerhand Unstimmigkeiten und Baunähte lassen darauf schließen, daß man damals eine flachgedeckte Basilika nach dem sächsischen Typus plante. Man sehe die Zwischenpfeiler des ersten (östlichen) Joches vor der Vierung an (Abb. 7). Abweichend von der ganzen Umgebung sind es Viereckpfeiler mit eingelegten Eckstäulchen, am südlichen sogar ein Kapitäl mit höchst kindlichen Einritzungen und seitlichen Köpfen, die an die primitivsten Versuche der Bildnerei erinnern, darüber an der Hochwand Lisenen, ein ganz seltnes, kölnisches Motiv. In den zugehörigen Seitenschiffjochen die Gurtbögen und Schildrippen in gewisser Höhe geknickt und zurückgebrochen, als habe man ruinöse Anfänge verbessernd fortgeführt. Im zweiten Joch an der nördlichen Sargmauer ein gezahnter, senkrechter Riß. In den Ecken der Seiten-

Abb. 7. Dom. Nordseite des Schiffes und Ostlettner.

Abb. 8. Dom. Durchſicht vom ſüdlichen Seitenſchiff.

ſchiffe zu den Türmen keine Wandpfeiler mehr, ſondern Säulen, die ſüdliche ſogar erſt in Mannshöhe als Konſolſäule beginnend, weil man die ſchon vorhandenen Turmtüren nicht verſperren wollte.

Im Aufbau (Syſtem) kommt der volle Apparat des Übergangſtils zur Anwendung. Die Stützen ſind Kreuzpfeiler mit Dreiviertelſäulen an den Armen und Vollſäulen in den Ecken. Die Vorlagen

Abb. 9. Tympanon im Oſtchor.

ſteigen an der Sargmauer bis zu den Fenſterſohlen, wo die verkröpften Kämpfer als Geſims durchlaufen. Die Zwiſchenpfeiler unterſcheiden ſich nur dadurch, daß die Vorlagen innen fehlen, auch der Laubfries. An den Außenwänden der Seitenſchiffe ſtehen die gleichen Pfeilerarme mit Eckſäulen. Iſt dies alles korrekt und ſchulmäßig, ſo beginnen bei den Bögen und Gewölben die dem Meiſter eigenen Unebenheiten. Die Arkaden- und Gurtbögen ſind unten ſpitz, gedrückt, im Profil rechteckig abgetreppt, erſt im letzten Joch kommt der dem Säulenrund konforme Rundſtab zur Verwendung, der dann der Schule (in Freyburg und Memleben) eigen bleibt. Beſonders eigenſinnig ſind aber die Gewölbe aufgeſetzt; Grate und Schildrippen fußen auf den Eckſäulen, die hierdurch überlaſtet ſcheinen, während die Pfeilerarme leer ſtehen. Gradezu komiſch iſt aber die Verwendung der Rippe. Da, wo ſie organiſch aus der Gewölbekonſtruktion erwachſen war, als Kreuz- oder Diagonalrippe, verwendet ſie der Meiſter nie. Seine Gewölbe ſind alle grätig. Aber an den Schildlinien, wo ſie entbehrlich, klebt er ſie an, einmal ſogar, im Oſtchor, da wo ſie widerſinnig werden, an den Scheiteln der Kappen. Dabei iſt die Wölbung in Quadern von $^1/_2$ m Dicke ausgeführt. In der Raumwirkung äußern ſich die ſtruktiven Fehler gar nicht. Der Eindruck iſt maſſig, ernſt und ſteigert ſich in der Durchſicht der Seitenſchiffe zu höchſter Lebhaftigkeit (Abb. 8). Nur die großen Quadrate des Quer- und Altarhauſes, die lediglich Säulen in den Ecken haben, wirken mit den weiten, kahlen Mauerflächen etwas froſtig.

Das Ornament bleibt ſich durch den ganzen Bau gleich. Überall begegnen an den Kapitälen die ſchönen, um die ſchattenreiche Verkröpfung ringsherumgezogenen Blattfrieſe aus Palmettenlaub, Schilfblättern, Rankenbäumchen in immer neuen Muſtern und

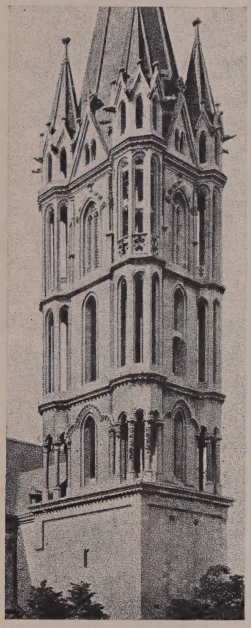

Abb. 10. Dom. Der (löcherigte) Nordweſtturm.

Verſchlingungen. Nur im letzten Joch macht ſich die Ermüdung und überzierliche Verknöcherung geltend. Ein Bravourſtück iſt das Türbogenfeld im Oſtchor am nördlichen Turm, ein Lamm Gottes vor einem ſchwungvoll in die Breite rankenden Lebensbaum (Abb. 9).

Das Äußere iſt geſucht ſtreng und formenarm. Am Hauptgeſims finden wir ſogar den romaniſchen Rundbogenfries in ſeiner einfachſten Form; die Hochfenſter haben in der kleinen Rückſpringe wenigſtens einen Rundſtab, die gepaarten Seitenſchiffenſter auch dieſen nicht. Recht ſchwer und roh laſten auf den Niederdächern die Strebemauern, mit denen die Hauptgurte übermauert ſind, bewußte Ablehnung des gotiſchen Strebebogens. Etwas reicher ſind die Giebel der Kreuzarme behandelt.

Die Oſttürme (Abb. 5) ſteigen quadratiſch bis zum Hauptſims, durch Eck- und Mittellíſenen gegliedert. Recht hübſch wirken daran die heraustretenden Apſiden der Seitenchöre mit ihren ſteinernen Kegeldächern. Oben gehen die Türme mit Hilfe von Zwickeln ins Achteck über und ſchließen mit einem dreifachen (Zinnen-, Rundbogen- und Dach-) Sims. Das iſt die alte Höhe und man muß ſich darauf ein Zeltgiebeldach wie in Freyburg denken, wo die Originalformen noch unverſehrt erhalten ſind. Aber noch in romaniſcher Zeit wurde ein Geſchoß aufgeſetzt, ein zweites mit Maßwerk überſponnenes in ſpätgotiſcher, wahrſcheinlich nach dem Brand von 1532, darauf barocke Hauben und Laternen. Die beiden Türme fallen nun durch Schlankheit aus den romaniſchen Proportionen heraus, wirken aber in der Ferne recht gut. Intereſſant ſind hier und an den Kreuzarmen die kleinen Fenſter in Kreis-, Pilz-, Lilien-, Rhomben- und Vierpaßformen, dem rheiniſchen Übergangsſtil entlehnt.

Abb. 11. Statue der hl. Elisabeth.

Bei den Westtürmen ist der Unterbau ganz schmucklos, um so glänzender die Fortführung, doch nur am nördlichen ursprünglich. Hier sind an den Achteckkern vier offene Baldachinhalbtürmchen angesetzt, genaue Kopien der Westtürme des Bamberger Doms, die wieder auf die Kathedrale von Lâon zurückgehen. Sie stammen vom Meister des Westchores, der das Motiv auch an den Spindeltreppen des Lettners verwandte, und fallen um 1270 (Abb. 10). Das Modell dieses „löcherigten Turms" findet sich am Baldachin über der Figur Dietmars. Doch ist nur ein Geschoß ausgeführt. Der Weiterbau wurde erst nach Beendigung des Ostchors aufgenommen und der Verfall des guten Geschmacks spricht sich darin aus, daß man nun noch zwei Geschosse mit hohen schmalen Schlitzfenstern aufsetzte. Der südliche Turm war überhaupt als Stumpf liegen geblieben und ist erst 1894 von Baurat Werner mit drei Bamberger Geschossen und entsprechender Dachkrönung, die er auch statt einer schlechten barocken Haube dem Nordturm aufsetzte, ausgebaut worden. Die Meistertat eines Restaurators. Die Sage berichtet, daß der alte (romanische) Dombaumeister den kühnen Gesellen, der den löcherigten Turm erfand, neidisch vom Gerüst gestoßen. In den beiden Untergeschossen sind jederseits Kapellen untergebracht, die ebenerdigen auf einer Mittelsäule in vier Jochen gewölbt, die Altäre in der Ostwand, das Detail wie im Schiff. In der Nordkapelle, jetzt Sakristei, finden wir den ersten freiplastischen Versuch, eine heilige Elisabeth, durch Inschrift am Sockel bezeichnet, durch das Diadem als die heilige Landgräfin von Thüringen kenntlich. Merkwürdig darum, weil die Statue nur wenig Jahre nach dem Tode oder der Heiligsprechung (1235) entstanden sein kann, doppelt merkwürdig, weil wir hier einen treuen aber unreifen Schüler des Bamberger Chormeisters (um 1235) an der Arbeit sehen. Die Figur ist steif und roh, in schwere Stoffmassen gehüllt, sie hält in der Linken ein Buch mit Schließen, in der feinfingrigen Rechten einen Apfel (Almosen!) Die messerscharfen

Geſichtszüge, die tief unterſchnittene Feinfältelung der Kleider, die Pfeilſpitzen vor dem Leibe, die Zickzackränder des Mantels und die Art wie der Saum desſelben durch die Finger der Linken gleitet, ſind die Schulſprache des Bamberger Georgenchors, freilich ohne die Leidenſchaft der Bewegung, die dort waltet.

Im Jahre 1249 ließ Biſchof Dietrich II. den offenen Brief an alle Chriſtgläubigen ausgehen, in welchem er zur Beteiligung an der Vollendung des Dombaues auffordert. Quia bona bonorum initia meliore sunt semper fine consideranda, ſo ſagt er, „weil die Anfänge guter Menſchen immer durch ein beſſeres Ende zu krönen ſind, ſo verdienen, wie die erſten Gründer, ſo auch die Nachkommen für ihre Almoſen zum Münſterbau ewigen Lohn.“ Der Plan des Weſtchors war damals ſchon völlig bis auf den Statuenſchmuck durchdacht. Er war wie die meiſten der Weſtchöre früherer Zeit als Denkmals- und Ehrenkirche gemeint und iſt das in höherm Maße geworden, als der Stifter hoffen konnte, ein Ehrenſaal deutſcher Kunſt, ein wahrhaft weihevoller Raum, in welchem Baukunſt, Bildnerei und (Glas-)Malerei zu einer unvergleichlichen Glanzleiſtung zuſammenwirken.

Stiliſtiſch bedeutet er den vollen Bruch mit der Vergangenheit. Hier haben wir die völlig ausgereifte, klaſſiſche Gotik vor uns, neue Formen aus jungen Händen. Der Meiſter kam von Bamberg, vorher hatte er Nordfrankreich abgewandert und in den großen Hütten gearbeitet. Er brachte weit über Bedarf einen ganzen Schulſack gotiſcher Architekturen mit. Was er nicht im großen ausführen konnte, legte er in Miniaturformen in ſeinen Baldachinen und Fialen nieder. Und in erſterer Hinſicht waren ihm die Grenzen eng geſteckt. Von der reichen Chorgeſtaltung franzöſiſcher Kathedralen mit Umgang und Kapellenkranz ſollte hier keine Rede ſein. Der neue Stil ward zur äußerſten Selbſtbeſchränkung verurteilt. Das zwiſchen den Türmen hergeſtellte Quadrat ließ überhaupt keinen Außenbau zu, für den Chorſchluß ergab ſich die einfachſte Löſung mit fünf Seiten des Achtecks faſt von ſelbſt. Ein ſechsteiliges Gewölbe über dem erſten, ein ſechskappiges über dem zweiten Abſchnitte, durch einen ſtramm betonten Gurt geſchieden, verraten ſogar deutlich die Abſicht, die Jochweiten des Schiffes aufzunehmen und ausklingen zu laſſen. Die ſichere Stilkunde bemerken wir am Konzert der Wandſtützen

und Wölbungsglieder, dicke und dünne Halbſäulchen entſprechen genau den Gurten, Kreuz- und Diagonalrippen, die nun ſehr viel tiefer als im romaniſchen Bau, in halber Fenſterhöhe, aufſetzen und in durchbrochenen Schlußſteinen mit prachtvollen Laubkränzen zuſammenkommen. Die „Auflöſung der Mauer“ iſt noch nicht ſo weit gediehen wie etwa in Pforte. Die Fenſter ſind vergleichsweiſe ſchmal, nur zweiteilig, das Maßwerk noch primitiv aus ganzen, mit Päſſen durchlöcherten Steinplatten, die Leibungen glatt, doch geben die feinen Säulchen an den Pfoſten, die auch außen und zwar in den Leibungen verdoppelt auftreten, einen friſchen Reiz. Und dann gab der Laufgang vor den Fenſtern Gelegenheit, die Kühnheit und Eleganz der Gotik in hellſtem Lichte zu zeigen. Die durchbrochene Mauer ſteht auf einer Spitzbogenarkatur mit klaſſiſch proportionierten Säulchen, ein reizvoller Rahmen für die an den Wanddienſten aufgeſtellten Bildniſſe. Der Laufgang geht noch bis ins Chorquadrat nahe an den Mitteldienſt, wo er beiderſeits ziellos endet. Er iſt auch durch keine Treppe zugänglich, alſo reines Prunkſtück (Abb. 18).

Darunter ſind im Chorquadrat die Mauern durch eine Blendniſchenarkatur belebt, die als Rückwand und Überdachung der Chorſtühle gedacht war. Die Miniaturgewölbe und die Baldachine waren leider in barbariſchen Zeitſtürmen reinlich abgeſchlagen und was man bei der Reſtauration dafür aufgeſetzt hat, eine burgartige Türmelung in öder Wiederholung des Motivs, das iſt durch nichts beglaubigt. Man hätte ſich der Kopie entſinnen ſollen, die ſich hiervon im Dom zu Meißen über den Chorſtühlen erhalten hat.

Das Äußere iſt ſo knapp wie möglich gehalten. Gotiſch daran ſind eigentlich nur die höchſt beſcheidenen Strebepfeiler und die Simſe. Das Kaffgeſims hat ringsum die franzöſiſchen „Hörner“, das mächtige Dachgeſims aber ſtehendes, in jedem Abſchnitt wechſelndes Laub, in rieſigen Blättern aufrecht gereiht, Diſtelakanth, Wein, Ahorn uſw. Intereſſant ſind aber die Fialen, welche die Streben bekrönen, kleine maſſige Türmchen, im Muſter umſchichtig wechſelnd, Erinnerungen an die reizenden Türmchen der Faſſade von Lâon, doch bereichert um die herauskriechenden Mönche, Nonnen und Beſtien (Stier, Löwe, Hirſch, Tiger, Kühe), die als Waſſerſpeier dienen (Abb. 2).

Abb. 12. Dom. Weſtlettner und Weſtchor.

Die Kunſt des Weſtchormeiſters kommt am reinſten am Lettner zur Geltung. Der Mangel einer Krypta und Chorerhöhung ſchnitt hier alle die wirkungsvollen Motive der älteren, auch am Oſtlettner noch benutzten Motive der Treppen und Baldachinbauten ab. Es blieb nur die Möglichkeit einer verſtärkten Querwand, die auf ihrem Rücken eine Sängerbühne trägt. Aber wie dieſe entwickelt

und gegliedert ist, das ist ein Meisterstück (Abb. 1 u. 12). Unten über einer Sitzbank eine Blendarkatur mit sehr schlanken Säulchen und Kleebögen, diese paarweis mit Spitzbögen zusammengefaßt, darüber nochmals mit vorgezogenen graden Giebeln. Über diesen ein breiter Laubfries, beschattet von einem noch weiter vorspringenden, hangenden Spitzbogenfries. Dann die Arkatur, welche die Passionsgruppen einschließt, in gereihten Giebeln und stehendem Eichenlaub ausklingend. Der Durchgang in der Mitte, zweiteilig wie ein Marienportal, eingefaßt und überbaut durch ein Giebelhäuschen, das ehemals noch eine Madonnenstatue trug. An der Rückseite ist die Blendarkatur des Chorquadrats durchgezogen, unterbrochen durch zwei Spindeltreppen rechts und links der Tür, die mit ihren feinen, steigenden Säulchen aus Nebraer Sandstein, nach oben in wachsender Verkürzung auslaufend, zu den freiesten und geistvollsten Schöpfungen innerdeutscher Gotik gehören (Abb. 13).

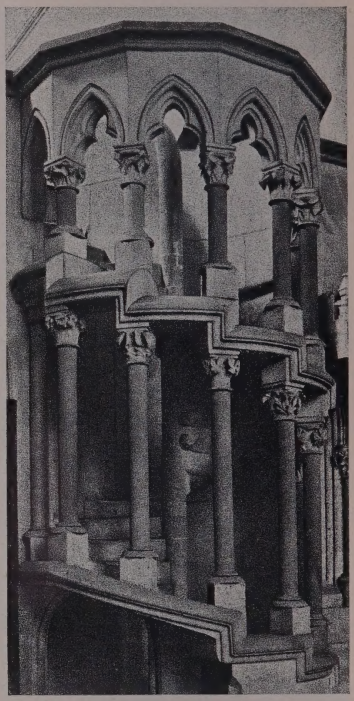

Abb. 13. Dom. Südliche Spindel am Lettner.

Besondere Beachtung verdient das Ornament des Westchors. Es ist überall aus reinem Naturlaub entwickelt und in einer solchen Fülle, Schönheit und technischen Vollendung ausgebreitet, daß in diesem Punkt die Führerrolle der Naumburger Hütte seit alters in der Kunstgeschichte feststeht. Ob man als Naturforscher die Lebenstreue oder als Blumenbinder den Geschmack der Anordnung oder als Künstler die Meißelführung oder als Kritiker die Gesamtwirkung prüft, auf jedem Wege wird man zu hoher Be-

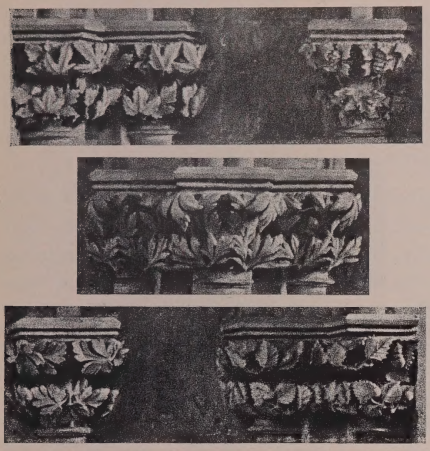

Abb. 14. Dom. Kapitäle vom Weſtlettner.

wunderung fortgeriſſen. In dieſe zauberhafte Kleinwelt muß man ſich vertiefen, wenn man die enorme Leiſtung der Frühgotik begreifen will. Nur einmal iſt in aller Kunſtgeſchichte etwas vergleichsweiſe Ähnliches geſchaffen worden, im frühen Rokoko, aber nur im Stuck und in der Wandmalerei, nicht im Ornament der Bauglieder.

Zuerſt einige allgemeine Beobachtungen. Die franzöſiſche Schulung erſieht man daraus, daß die Blätter an den älteren Teilen, am Laufgang und den Lettnertreppen, noch auf ſcharfkantigen Stegen ſitzen, die unvermerkt aus dem Kern wachſen und ſich graziös gegen den Rand der Deckplatte vorneigen. Daneben und ſpäter allgemein ſind die Blätter und Stengel ohne jene Stiliſierung an den Kern angeklebt. Ferner ſind an den höheren, entfernteren Gliedern große und einfache Formen gewählt, für die Augennähe, ſo an den Chorwänden und an der Vorderſicht des Lettners, die feinſten und zierlichſten. Die Anordnung iſt ungemein mannigfaltig. Größere Blätter ſtehen wohl einzeln aufrecht, meiſt aber ſind drei Blätter zu einem Büſchel vereinigt, von denen das mittlere die beiden ſeitlichen deckt. Es kommen auch Fächerſtellungen von fünf Blättern vor, oder Schichtungen, bei denen das mittlere Blatt von oben überfällt. Reicher ſind dann die Doppelreihungen, wobei die obere Gruppe immer „chargiert“ über der untern ſteht. Das phantaſievollſte ſind aber die doppelreihigen Büſchel auf natürlichen Stengeln, die noch durch Knoſpen, Blüten und Früchte belebt ſind (Abb. 14).

Die Naturform iſt immer ſo treu nachgeahmt, daß man bei einiger Pflanzenkenntnis niemals zweifelhaft ſein wird, ſo treu, daß man z. B. über den Unterſchied ausgewachſener und junger

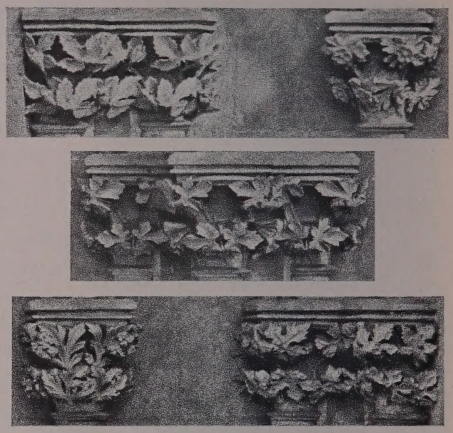

Abb. 15. Dom. Kapitäle vom Weſtlettner.

Blätter, oberer und unterer Blattanſichten noch ſehr viel lernen kann. Und dabei muß man ſich vor Augen halten, daß kein bloßer Naturabklatſch zu Ornamenten führt, daß die feinſte Überlegung nötig war, um mit Vergrößerung oder Verkleinerung der Naturform, Zurechtrückung der wildgewachſenen Gruppen, ſcharfer Auswahl unter tauſend möglichen Vorlagen immer die dekorative Wirkung zu gewinnen und zu bewahren, ja, was uns als höchſte Leiſtung dieſes künſtleriſchen Realismus erſcheint, den Zuſammenklang beſtändig wechſelnder Motive herzuſtellen. Denn man wird unſchwer erkennen, daß Griechen und Römer es ſich mit ihrem ewig wiederholten Akanthus leicht machten, den Gleichklang einer Säulenfaſſade herzuſtellen. Halten wir dagegen die Naumburger Lettnerfront, ſo wechſeln die Laubformen von Kapitäl zu Kapitäl, der Hauptfries ſpringt ſogar über die äußerſten Gegenſätze, von langblättriger, feinteiliger Diſtel links zu dem dichten Blättergewirr des Feldahorns rechts über. Und doch bleibt die künſtleriſche Einheit vollkommen gewahrt. Hier haben wir einmal germaniſche Kunſt auf ihrer höchſten Stufe: Freiheit und Vielgeſtaltigkeit des Einzelnen, aber geeint und gezwungen zu erquickendſter Geſamtwirkung.

Durchmuſtern wir nun das Einzelne, ſo ſpringt in die Augen, daß die feingeſtalteten, gefiederten und gefingerten Blätter bevorzugt ſind. Obenan ſteht die heimiſche Diſtel. Aus ihren aufrechtſtehenden Fiederblättern ſind Kapitäle gebildet, die dem antiken Akanth gleichkommen, und ganz beſonders geiſtvoll iſt der Lettnerfries (links). Hier fühlt man, wie der ſcharfe Wind

Abb. 16. Dom. Maßholderfries am Lettner.

über die Reihung ſtreicht und die ſpröde Pflanze zauſt und beugt. Der vollere und ſaftigere Wieſenkratzkohl iſt nur ein paarmal benutzt. Häufiger das Buſchwindröschen, auch mit den Blüten, und beſonders der gemeine Hahnefuß. Von gefingerten Blättern finden wir eine ganze Reihe, Potentilla, Brombeere, Ahorn, Spitzahorn, Bergahorn (Maßholder), wilden Wein mit Beeren, edlen Wein (rund- und ſpitzblättrig) mit Trauben, Feigen (!) mit ganz naturtreuen Früchten, häufig noch Eichenblätter (mit Eicheln), Hundsröschen mit Blüten und einmal (am Lettner rechts) ſogar Haſelnuß mit doppelten Nüßchen. Iſt dies alles bewundernswert, ſo wird man doch immer noch ein Staunen übrig haben für den Lettnerfries rechts, eine lebendige Hecke von Maßholder, ſcheinbar wild gewachſen, in Wahrheit die ſorgſamſte Fächerung von je acht Blättern in drei Reihen, ſamt den feinen Äſtchen ganz frei gearbeitet (Abb. 16).

Unmittelbar an den Weſtchor ſchloß ſich der Bau des Oſtchors an, deſſen Vollendung ſich aber bei der ungünſtigen Finanzlage des Stifts bis gegen 1330 hinzog und die klaſſiſche Gotik ſchon im Abblühen zeigt. Nachdem die alte Halbrundapſis abgebrochen war, wurde ein ſchmales Rechteckjoch und ein Chorſchluß aus ſechs Seiten des Zehnecks angeſetzt. Es iſt dies in Deutſchland das erſte Beiſpiel einer in der Spätgotik häufigen Verſchiebung, wobei ein Pfeiler (ſtatt eines Fenſters) in die Mittelachſe zu ſtehen kommt. Das Syſtem iſt dasjenige von Pforte mit einigen Anleihen beim Weſtchor, die Hochwand über dem Laufgange bis auf ſchmale Stege aufgelöſt, ſo daß die Fenſter in Niſchen ſtehen. Doch ſind die Verhältniſſe im Vergleich mit dem Vorbild ſo verzierlicht, daß ſich die Rippen nur unfrei, mit allerlei Notauskünften und Überſchneidungen aus den Stützen entwickeln können. Unterhalb des Laufgangs iſt die Mauer in Abſchnitten nochmals eckig umrahmt, an den Dienſten ſind Kapitäle (als Konſolen) und im Chorhaupt auch drei Baldachine eingeſetzt, ein Zeichen, daß man

auch hier eine Statuenreihe aufzuſtellen beabſichtigte. Die Ornamentik iſt ein Gemiſch von primitiven, reifen und alternden Formen. Neben Blattbüſcheln auf Stegen kommen ſchon ganz ungeordnete, willkürliche Blattſtengel vor. Nur einige neugeſchaffene Formen, wie die breite Haſenwurz oder die kleine kriechende Malve mit Früchten (Käſepäppelchen) zeigen die unmittelbare Naturfriſche. Ein reizendes Stilleben findet ſich im Giebelfeld der Piscina an der Südſeite: in einem Gerank von Erbſenſtengeln picken Sperlinge die Schoten auf. Ein Habicht, leider bis auf den Schwanz und die Fänge ausgebrochen, iſt hineingeſtoßen und hat zwei der kleinen Diebe ergriffen. Eine ähnliche allerliebſte Drôlerie findet ſich an einem Kapitäl hinterm Altar, drei Köpfchen von Dachshunden auf Stegen (Abb. 17). Ein anderes am Dienſt der Südſeite zeigt zwei ſchachſpielende Tiere, Affe und Meerkatze auf Stühlen ſitzend. Man fühlt ſich an Meyerheims Affenſkat erinnert. Die Sage weiß zu erzählen, daß ein ungläubiger Domherr durch den Anblick der ſo in ſeiner Wohnung ſpielenden Tiere bekehrt wurde und zum Andenken das Bild hauen ließ: Küſtermärchen aus dem 18. Jahrhundert wie alle andern Domſagen.

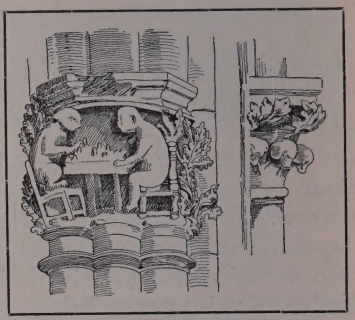

Abb. 17. Dom. Kapitäle im Oſtchor.

Das Äußere des Oſtchors iſt ſchon ganz arm, nur in den Fialen der Streben kommt der frühere Übermut noch einmal zur Geltung. Wir finden dieſelben Ziertürmchen wie beim Weſtchor, als Waſſerſpeier neben Löwen und Widder einen Jagdhund und mehrere Drachen, dieſe erneuert. Auf den beiden öſtlichen Pfeilern ſtehen Petrus und Paulus, die Schutzpatrone des Doms. Die Baluſtrade des Dachumgangs iſt wie beim Weſtchor erſt durch die jüngſte Reſtauration nach alten Bruchſtücken wieder aufgebracht worden.

Unzertrennlich von der Architektur des Weſtchors iſt die Lebensarbeit eines Bildhauers, deſſen Name verſchollen iſt, deſſen Werke ihn unbeſtritten an die erſte Stelle unter den vielen glänzenden Meiſtern des 13. Jahrhunderts ſetzen. Seiner Herkunft nach iſt

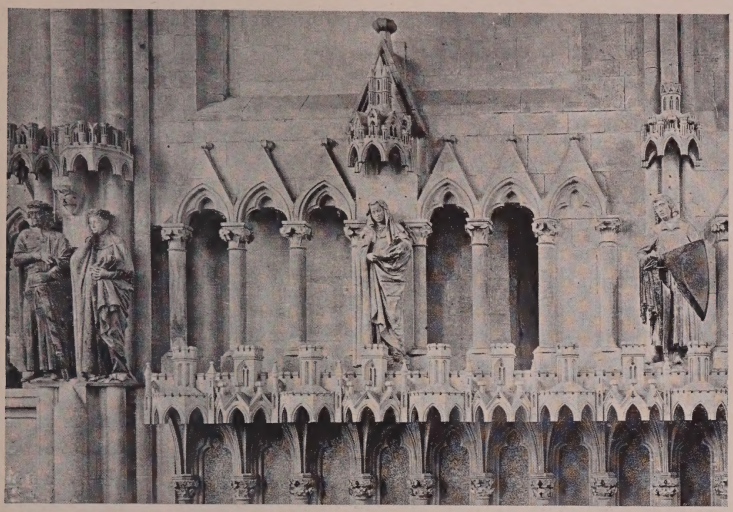

Abb. 18. Dom. Stifterſtatuen im Weſtchor. Nordſeite.

er Oberſachſe. Die Freyburger goldene Pforte und die Grabmäler in Wechſelburg und Pegau haben ſeine Jugendeindrücke beſtimmt. Die Wanderſchaft führte ihn nach Nordfrankreich. Doch hat er dort nur im allgemeinen den Blick für die monumentalen Aufgaben und Bedingungen der Plaſtik geſchärft, für den Reiz der freien Standfigur wie für den erzählenden Reliefſtil. Die eigenartige Formenſprache der Franzoſen, die Eleganz ihrer Bewegungsmotive, das Schönheitsideal ihrer raſſigen, hochfriſierten, geiſtreichelnden Männer und Frauen, die modiſche Stoff- und Trachtbehandlung haben ſein kernhaftes Deutſchtum nicht angekränkelt. Er kehrte über Mainz zurück und arbeitete dort in der Domhütte ein kleines Hochrelief, das ſchon die fertige Meiſterſchaft ſeines ſpäteren Stils zeigt. Das Vertrauen Dietrichs II., mit dem er wohl ſchon früher bekannt war, ſtellte ihn vor die hohe Aufgabe, den plaſtiſchen Schmuck des Weſtchores auszuführen. In Naumburg hat er von 1249 bis ca. 1280 gearbeitet, verehrt wie ein Fürſt der Künſtler. Gegen Ende ſeines Lebens wurde ihm der Statuenſchmuck des Meißner Doms übertragen. Die dort erhaltenen Figuren ſind offenbar in der Naumburger Hütte geſchaffen, ſo

vollkommen gleichartig ist die Hand und die Mache. Inhaltlich freilich sind es nur Kopien oder Variationen der Naumburger Typen, eine Gedankenarmut, die man dem großen Künstler nicht aufbürden kann. Sein letztes Werk, ein kleines Relief wie das Mainzer, ward unvollendet wie er es hinterließ im Ostchor eingesetzt.

Die Kunst des großen Naumburgers beruht auf dem treuesten und tapfersten Naturgefühl, das uns überhaupt im Mittelalter begegnet. Mit unvergleichlichem Scharfblick studiert er den Menschen, äußerlich zunächst, den Bau, die Verhältnisse, die Bewegungsgesetze des Körpers, die Tracht und Bewaffnung, die Merkmale und Gegensätze von Stand, Beruf und Geschlecht bis herab auf bäuerliche Tischsitten, militärischen Drill und kleine weibliche Koketterien; mehr noch innerlich, die Sprache der Leidenschaften, das Spiel der Mienen, die Äußerungen der Affekte vom gutmütigen Lächeln bis zum wildesten Seelensturm. Seine Köpfe atmen die herbe, ungeschminkte Wahrheit und Frische seiner Modelle. Wir lernen bei ihm Menschen kennen, immer neue, durchaus andere, einen ganzen Kreis unvergeßlicher Charaktere. Man könnte ihn einen prosaischen Porträtisten nennen, wenn nicht über allem seine künstlerische Freiheit schwebte. Aber das Porträt war ihm durchaus geläufig. Wo es darauf ankommt, eine Figur kenntlich zu wiederholen wie beim Christus und seinen Begleitern in der Passionsfolge, gelingt ihm dies restlos.

Die gleiche herbe Naturkraft lebt in seinem Gewandstil. Hier ist fast nichts von angeerbten, erlernten „Motiven", alles am Modell erarbeitet und ohne Rücksicht auf irgendeine „Schönheitslinie" rein an der Körperhaltung entwickelt. Steife, dickrunde, wie am Lineal gezogene Röhrenfalten, langflüssige Querzüge, rauschende Stoßfalten um die Füße, aufgeblähte Bäusche, abflauende Zickzacksäume, ja ganz zufällige Verhäkelungen wie am Schwertknauf Dietrichs — das ist fast alles eigene Erfindung. Um die eigenartige Herbigkeit seiner Bekleidungen zu verstehen, muß man auch hierin die naturtreue Stoffbehandlung in Rücksicht ziehen. Die Männer tragen mehrfach das steife Lederkoller, sonst ist alle Kleidung in Wollstoff gegeben und gearbeitet. Und zwar in dem selbstgewebten Hausloden, das in Thüringen seit alters einen hohen Ruf hatte. Denn schon in den Zehntverzeichnissen von Fulda und Hers-

feld und sonst in frühen Urkunden wird der Lodenzehnt (lodo) oft genannt. Und dieser Stoff bildet genau die runden Röhrenzüge, die merkwürdigen Blähungen, die löffel- oder schaufelförmig auslaufenden Falten, Rinnen und Buchten, die unserm Meister eigen sind. In diesen „Lodenstil" hat sich der Meister so hineingearbeitet, daß er auch andere Stoffe, Leinwand und Seide, darnach behandelt. Ein Vergleich mit der leichten, französischen Stoffbehandlung, wie sie fast alle deutschen Meister jener Zeit befolgen, macht den Gegensatz sofort evident.

Dies führt uns auf das Persönlichste des Meisters, auf seine künstlerische Handschrift, seine Manier. Prüfen wir die Gesichter, so zeigen sie bei den äußersten Unterschieden den Stempel seiner Hand. Man würde selbst eine abgebrochene, im Bauschutt gefundene Nase als sein Werk erkennen, und man scheidet mit Leichtigkeit alle Ergänzungen aus, die seine Figuren erfahren haben. Die Stirn ist bei den Männern immer breit und eckig, eigensinnig, die richtige tête carrée, bei den Frauen hoch, klug, feingewölbt, die Augenbrauen im Gegensatz zu dem französischen Schwung nüchtern und grade, das obere Augenlid voll und rund gegen die Schläfe gezogen, das untere ausnahmslos als Hängefädchen durch ein von innen nach außen und ein von außen nach innen gezogenes Fältchen gebildet. Als lebhaftestes Ausdrucksmittel ist der Nasenansatz behandelt. Bei den ruhigen Gesichtern ein Dreieckzwickel, an den sich, durch eine leise Querfalte markiert, das breite, platte Nasenbein ansetzt, bei bewegten treten zwei senkrechte Zornfalten auf, bei den höchsten Affekten zieht sich die Querfalte ⊥-förmig zwischen jenen beiden empor, und in diesem Stirnrunzeln versteht der Künstler durch feine Modifikationen eine ganze Skala leidenschaftlicher Gefühle, Zorn, Wut, Trauer, tiefsten Trennungsschmerz auszudrücken. Die Mundbildung ist durchaus herb. Hier ist nichts von dem entzückenden Schwung der sehnsüchtigen, halboffenen, gekräuselten französischen Lippen. Die Haare der Frauen sind in steifen Zöpfen auf den Nacken gelegt, die der Männer sind kräftig gewellt, geringelt, ja schon gebohrt. Die dicke, abstehende französische Perücke tritt nur einmal, sehr gemildert, beim Sizzo auf. Sonst wallen die Löwenmähnen des freien Mannes ganz unfrisiert. Nur in den Strähnen, die auf die Stirn fallen, fassen wir wieder eine Manier des

Künstlers. Diese sind (meist in drei Büscheln) glatt und quer mit der Schere abgeschnitten.

Die volle Meisterschaft offenbart sich in der Bildung der Hände. Sie sind fein und schlank, in allen Gelenken beweglich, die der Frauen weich und rund, die der Männer aber sehnig, fleischlos, mit langen dünnen Fingern, reine Gelehrtenhände. Hieran zeigt sich am stärksten die verfeinerte französische Kultur.

Die ursprüngliche Bemalung erstreckte sich nur auf einzelne Teile, Augen, Haare, Gewandsäume und Unterfutter, Schilde, Waffen und Kronen. Durch mehrfache Übermalung von Unberufenen, wie dem Domküster Schoch, sind einzelne Figuren, wie die Maria am Lettner, schwer geschädigt.

Dietrich II. nennt in seinem offenen Briefe von 1249 als Stifter des Naumburger Domes elf Personen, meist seines eigenen Geschlechts: 1. Hermannus marchio, 2. Regelyndis marchionissa, 3. Eckehardus marchio, 4. Uta marchionissa, 5. Syzzo comes, 6. Conradus comes, 7. Wilhelmus comes, 8. Gepa comitissa, 9. Berchtha comitissa, 10. Theodericus comes, 11. Gerburch comitissa. Dies Programm wurde bei der Ausführung nur dadurch alteriert, daß an Stelle Berthas zwei weitere Männer, Dietmar und Thimo, eingeführt wurden. Der Gedanke, diese Schar von Laien an kirchlicher Stätte zu verewigen, war neu und kühn. Wir kennen vorher nichts Ähnliches. Und es waren dunkle Ehrenmänner darunter, die sich wie Eckard und Thimo mit Blutschuld beladen hatten. Irgendwelche erbauliche Wirkung war von dieser waffenklirrenden Versammlung nicht zu erwarten. Und der Künstler tat das übrige, um das kirchliche Herkommen zu verletzen.

Versetzen wir uns in seine Lage, so war die Aufgabe, zwölf Personen, die 200 Jahre vor seiner Zeit gelebt, in lebensgroßen Bildern darzustellen, nicht leicht. Mochte er auch aus mündlicher Überlieferung noch mehr über deren Leben und Charakter wissen als wir, so war doch die körperliche Erscheinung ganz aus eigener Einbildungskraft zu schaffen. Und die Gefahr, sie in einem gedanken- und beziehungslosen Nebeneinander aufzureihen, schien unvermeidlich. Aber wie Lionardo in seinem Abendmahl die zwölf Männer durch ein Wort bewegt, so setzt der Naumburger seine Zwölf in Beziehung zu einem Vorgang, einem Zweikampf, den die übrigen Zehn mithandelnd oder mitleidend begleiten. „Schicksal

und Anteil" kann man die Gruppierung bezeichnen. In den vier Figuren des Chorhauptes ſpielt ſich der dramatiſche Auftritt ab, in den acht folgenden hallt der Eindruck wieder, mannigfach abgeſtuft, bald ſchwach, bald ſtark wie ein klangreiches Echo.

Der Schlüſſel zu dieſer Erkenntnis liegt in den Figuren, die der Künſtler ſelbſt in den Zyklus eingeführt hat, Dietmar und Thimo. Auf dem Schildrande des erſteren ſteht DITMARVS · COMES · OCCISVS. Dieſer Dietmar, ein Billunger, deſſen Schweſter Schwanhildis die Gemahlin Eckards I. war, wurde 1048 von einem ſeiner Vaſallen vor Konrad II. des Hochverrats bezichtigt, ſuchte ſich im Gottesurteil zu reinigen und fiel im Zweikampf. Man begrub ihn im Dom vor dem Johannisaltar. Thimo von Küſtritz, ein Wettiner, Großvater Konrads d. Gr., kam bei einer Oſterprozeſſion im Pferderennen in Streit mit einem Kameraden und rächte eine erhaltene Ohrfeige dadurch, daß er im nächſten Jahre den im Rennen überwundenen Gegner mit dem Schwert durchſtach. Dieſe Überlieferung und dieſe beiden Männer, die ſich im Leben wahrſcheinlich nie begegnet ſind, brachte der Bildhauer zuſammen, um ſein Drama aufzubauen. Es iſt das kunſtmäßigſte, was man ſich denken kann. Es wird den Geſetzen des Ariſtoteles über die Tragödie und den Geſetzen Leſſings über die Grenzen der Plaſtik unbewußt in gleicher Weiſe gerecht.

Zunächſt dieſer Dietmar (Abb. 19), dieſer „ermordete Graf", ein hartherziger Raufbold, der ſich feig hinter ſeinem Schild verkriecht, das ſtechende Auge auf den Gegner gerichtet, lauernd auf die Wirkung giftiger Schmähung, die Hand ſchon am Schwertknauf, um auch beim Dreinſchlagen die Vorhand zu haben. Die halbe Schuld des Verhängniſſes iſt auf ihn abgeladen, da er als böswilliger Urſacher des Streites erſcheint. — Umgekehrt ſteht der Mörder Thimo (Abb. 22) noch in völliger Abkehr, wie ein geſcholtener Knabe, das ſchmale, gedankenarme Haupt mit dem langſträhnigen Haar wie unter der Wucht von Beleidigungen geneigt, mit den dicken Backen ein richtiges Ohrfeigengeſicht. Aber im Innern kocht die verhaltene Wut. Die Bruſt atmet ſchwer, der Mund bläht ſich, die Augen ſind unter finſteren Brauen zuſammengekniffen. Die Hand ſpielt nervös am hohen Schwert. Wir fühlen, im nächſten Augenblick wird er ſich herumwerfen und mit der Kraft des gereizten Jähzorns eine Tat vollbringen, die niemand dieſem gutmütigen

Abb. 19. Dietmar.

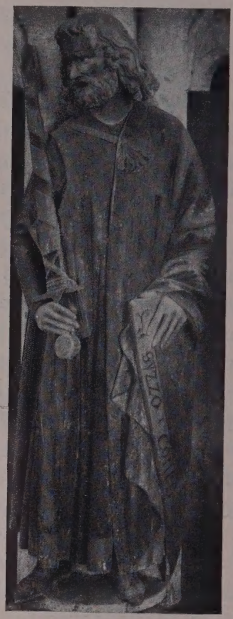

Abb. 20. Sizzo.

Tölpel zugetraut hätte. Man verweile einen Augenblick bei diesem Kopfe. Etwas so Unschön-Anziehendes, so Knabenhaft-Heroisches ist wohl selten gebildet worden! — Daß diese Auffassung den Sinn des Künstlers trifft, bewährt sich an Sizzo (Abb. 20). Er ist ein älterer Mann, der einzige im Bart, und spielt den Unparteiischen, den Schiedsrichter. Er hat das Schwert in der Scheide geschultert, ähnlich wie die Rolande, die Linke in einer herrlichen Manteldraperie auf den Schild gestemmt. Aber der Kopf ist energisch gegen Dietmar gerichtet, die Stirn zornig zusammengezogen, der Mund offen. Er warnt und mahnt. Er hält dem Angreifer mit heftigen Worten sein Unrecht vor. Das „retardierende Moment" des Dramas. — In anderer Weise bringt Wilhelm (Abb. 21) seinen Abscheu zum Ausdruck. Er wendet sich mit einem scharfen Ruck von Dietmar ab, den Mantel hochraffend, in den der rechte Arm ganz eingewickelt ist. Aber der Kopf, ein breit viereckiges Gesicht voll

Abb. 21. Wilhelm.

Abb. 22. Thimo.

Scheu und Mitleid, ist noch auf jenen zurückgeheftet. Diesen Kontrapost hat der Künstler auch in den Faltenzügen sehr gut durchgeführt, wie er auch sonst das schwierige Problem der gehemmten Bewegung, des zögernden Fortschreitens meisterhaft behandelt (vergl. Gerburg und Johannes). Schmarsow hat den eingewickelten Arm aus der deutschen Rechtssymbolik erklärt, worin er das Schuldbekenntnis ausdrückt. Aber will man ja einen tieferen Sinn darin finden, so scheint mehr die Energie des freiwilligen Ansichhaltens betont. Obwohl es sich um einen Blutsverwandten handelt, wird Wilhelm unparteiisch bleiben wie Sizzo. Das ist noch durch die ruhige Stellung von Schwert und Schild betont. Man beachte den militärischen „Griff" der Linken. Dabei scheinen die weit offenen Augen schon klar den Ausgang des Streites, den jähen Fall des Angreifers zu überschauen. Es ist wie die vorahnende, weissagende Stimme in der griechischen Tragödie.

So ist das Thema „comes occisus“ im Augenblick der letzten Spannung ergriffen, ein Gewitter vor der Entladung. Zugleich scheint dem bildenden Tragiker ein höherer Gedanke vorgeschwebt zu haben, ein Zeitbild mit leicht verständlichen Anspielungen. Der alte Machtstreit der Billunger (Dietmar) und der Wettiner (Thimo) neigte sich damals zum Ende. 1263 schloß der seit 1247 tobende Erbfolgekrieg über die Nachfolge in der Landgrafschaft Thüringen. Heinrich der Erlauchte blieb Sieger über die Billunger und ihren Anhang, wobei die Kävernburger (Sizzo) wohlwollende Neutralität bewahrt hatten. Diese Unterstellung macht erst die Bedeutung des Streites und seinen nahen Ausgang recht verständlich.

Abb. 23.
Hermann und Regelindis.

Die übrigen acht Personen — je vier Männer und Frauen — sind als mehr oder weniger bewegte, mitfühlende Zuschauer gedacht, zunächst das Brüderpaar, die eigentlichen Gründer der Stadt und des Domes, die letzten Eckehardiner mit ihren Frauen, Hermann und Regelindis am Südpfeiler, Eckard II. und Uta am Nordpfeiler.

Hermann ist der weichste, mildeste aller Charaktere, ein beschaulicher, sinnender Dichterkopf, fast eine Weisagung auf Schiller. Schild und Schwert scheinen ihm mehr als Stütze zu dienen, wie er sie zwar griffmäßig, aber doch viel lockerer hält als Wilhelm. Langsam, träge, wie aus einem Traum geschreckt, kehrt er sich, den Mantel nachziehend, nach den Streitenden herum und der Unmut kräuselt seine Lippen. Den vollen Gegensatz dazu bildet seine Genossin Regelindis, die leichtherzige Polin, die „lachende Braut“ der Domsagen. Mit der einen Hand den Mantelriemen anziehend — ein beliebtes Motiv —, mit der anderen die Säume vor dem Leibe zusammenraffend, lächelt sie gutmütig zu ihrer Schwägerin, der ernsten Uta hinüber, wie ein gedankenloses Kind,

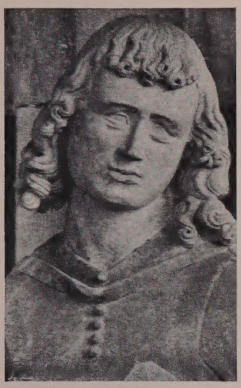

Abb. 24. Hermann.

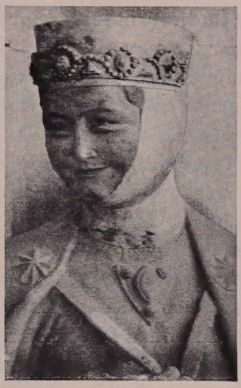

Abb. 25. Regelindis.

das ſich jeden Spektakels freut. Man hört ſie ſprechen: „Paßt auf, jetzt gibt es einen Hauptſpaß!“ Der ganze Vorderkopf iſt vom Künſtler ſelbſt angeflickt, offenbar war ihm auf den erſten Anhieb der Ausdruck der fröhlichen Stimmung nicht geglückt — das grimaſſierende Lächeln der Bamberger Brautpforte läßt uns die Schwierigkeiten ahnen —, aber einen tragiſchen Vorgang durch verſtändnisloſe Begleitperſonen aufzulichten, war ihm Bedürfnis. Wir ſehen dasſelbe bei ſeiner Konzeption des Abendmahls. Aber auch ohne alle Reflexion wird der glückliche Humor dieſer jungen, vornehm gebauten, hochhüftigen Frau mit den köſtlichen Augen den Beſchauer erquicken. Denn wir ſehen ſonſt im Mittelalter ſo wenig heitere Lebensfreude.

In neue Gegenſätze der Charakterſchilderung mit einer feinen Überkreuzung der Kontraſte bringt uns das zweite Paar, Eckard und Uta (Abb. 26). Der Markgraf iſt ganz der fürſtliche Held, ein Nibelungenrecke, an Wuchs und Kraft alles Volk überragend. Straff aufgerichtet iſt der immerhin noch ſchlanke Körper, herrlich wölbt ſich die Männerbruſt, in dem dicken, fetten Bauernkopfe ſpricht ſich das harte Herrentum, kühler und nüchterner Verſtand, rückſichtsloſe Willenskraft unverhohlen aus. Doch ſind dieſe Züge abſichtlich gemildert durch das zierliche Gelock, das ſtolze Schmuckſtück auf der Bruſt, die elegante Gebärde der ganz beſonders feinen Hand, die mit zwei Fingern den Schildriemen über dem linken Arme lockert. Denn dieſer alte Haudegen iſt anſcheinend warm

bei der Sache. Um ſeine Lippen zuckt etwas von wilder Kampfluſt, die Linke umklammert mit eiſerner Kraft den Schwertgriff. Man fühlt, daß dieſer Mann ſogleich für das Recht ſeiner Erben einzutreten geneigt iſt. Gewiß hat der Künſtler ſich durch die Erinnerung an den Vater des eigentlich Dargeſtellten, an den großen Eckehard I., beſtimmen laſſen. — Uta iſt die anmutigſte aller Frauen, aber immer noch eine herbe Schönheit, jeder Zoll eine Königin. Das feine Köpfchen blickt mit ſcheuen Augen mitten in die Streitſzene. Unmutig hängt die Unterlippe. Entſetzt fährt der rechte Arm mit dem Mantel gegen die Wange hoch, um vor dem blutigen Anblick zu ſchützen, eine jener unwillkürlichen Bewegungen, wie ſie beiſpielsweiſe Bauernmädchen mit der Schürze ausführen. Die Linke, eine wundervolle Frauenhand, hält einen dicken Mantelbauſch, deſſen reiche Draperie ſcharf gegen die einfache, langzügige rechte Hälfte kontraſtiert.

Abb. 26. Eckard II. und Uta.

Die zwei vorderen Paare ſind ebenfalls übers Kreuz geſtellt, ſüdlich Konrad und Gerburg, nördlich Gepa und Dietrich. Konrads Figur muß frühzeitig verunglückt ſein. Sie lag ohne Geſicht und Hände in der Evangeliſtenkapelle. Bei der letzten Reſtauration iſt das Fehlende ergänzt, ein hartes, ausdrucksloſes Geſicht mit troſtlos ſtarrenden Augen, der rechte Arm mit den Fingern im Mantelriemen einfach nach Regelindis kopiert (!), der über den Schild fallende Mantelzipfel von der Maria am Lettner übernommen. So läßt ſich an dem Torſo nur die ſchöne Gewandung bewundern, tief unterſchnittene Faltenzüge, das Beſte, was der Meiſter hierin ge-

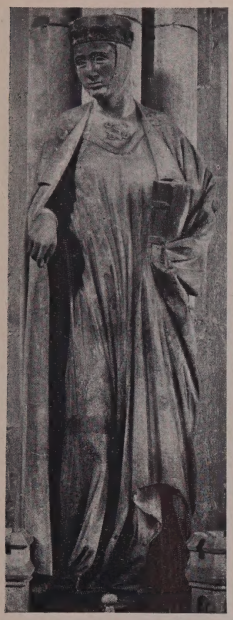

Abb. 27. Gerburg.

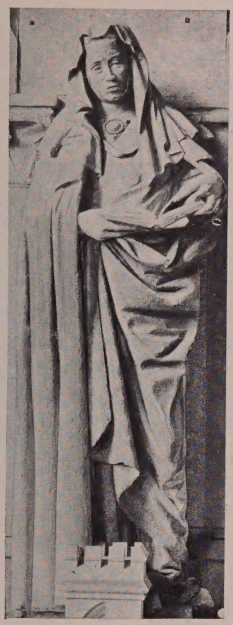

Abb. 28. Gepa.

leiſtet hat. Fraglos wird der Held, der BruderThimos,auch ſeeliſch einen kräftigeren Anteil an der Handlung gehabt haben. — Aber vor Gerburg, der Gemahlin Dietrichs, halten wir in Andacht ſtill. Hier iſt deutſches Frauentum in höchſtem Formenadel vorgetragen. Die hochgebaute, breitſchulterige Frau ſchickt ſich zum Gehen an, und der ganze Leib erklingt von der Muſik dieſer Bewegung. Eine vornehme Dame im Schleppkleid dreht ſich nicht wie ein Dienſtmädchen auf dem Abſatz, ſondern ſchreitend im Kreiſe. Und nun ſehe man, wie dieſes Motiv entwickelt iſt. Der linke Fuß ſteht noch ruhig, das rechte Bein iſt gehoben und kommt mit dem Knie, ſchwere Bruchfalten nachziehend, heraus. Die Drehung pflanzt ſich, verſtärkt durch lange Faltenzüge, gegen die rechte Achſel fort, der Kopf iſt ſchon dem Ausgang zugewandt, die Rechte, gut ergänzt, zieht den Mantel nach, die Linke hält im Bauſch ein großes, geſchloſſenes Brevier. Man vergleiche dasſelbe Motiv bei Eliſabeth (Abb. 11). Das Geſicht iſt nicht unſchön, aber müde, verdroſſen, faſt kummervoll. Man lieſt darin bittere Erfahrungen. Die wüſten Händel der Männer ſchrecken die minnigliche Frau fort.

Ein köſtliches Gegenſtück zu ihr und den anderen Frauen iſt Gepa, die Gemahlin Wilhelms, als Witwe mit dem Schleier dargeſtellt. Der Goſecker Mönch erzählt, daß ſie von einem böſen

Geiſt beſeſſen, ſagen wir tiefſinnig, in der Krypta des Kloſters geheilt wurde und aus Dankbarkeit ſieben Hufen ſchenkte. Dies muß dem Künſtler Veranlaſſung geweſen ſein, den Typus der frommen Frau, der Betſchweſter daran zu entwickeln. Sie hält mit der Rechten das Brevier und zugleich den gerafften Mantel; die Linke, etwas erhoben, ſchlägt ein Blatt um. Wie lebensvoll ſpielen die Finger! Das Geſicht iſt leer, die kleinen verweinten Augen ſtarren über das Buch weg, die ſchmalen, harten Lippen ſind zum Sprechen geöffnet. Man hört die ſurrende Litanei, das gedankenloſe Plappern. So hoch ſtand der Künſtler über ſeiner Zeit, daß er mit unverhüllter Schalkheit den unfruchtbaren Betrieb des Maſſengebets, die ſeeliſche Entleerung darzuſtellen wagte. Im Zuſammenhang des Ganzen vertritt die Frau eine wichtige Begleiterſcheinung mittelalterlicher Geſchichte, den Tribut der Kirche. Ob gut oder böſe, die Kirche wußte von allen Taten der Zeitgenoſſen Abgaben zu heben, und waren die Männer nicht geneigt oder imſtande, die Blutſpuren ihres Lebens zu ſühnen, ſo holten das ſicher die Frauen nach, die Witwen und Töchter. Das iſt der Grundton aller Schenkungsurkunden und aller geiſtlichen Chroniſten bis zur Reformation.

Abb. 29. Dietrich.

Dietrich (Abb. 29) bringt wieder eine friſche Note ins Konzert. Nach all den Abſchwächungen und Verbiegungen der Gefühle zuletzt ein ſcharfer Auftakt wie heller Waffenklang und männlicher Kampfruf: „Wâfen, wâfen!“ Im Gegenſatz zu Gerburg tritt er friſch an die Szene heran, und obwohl ein älterer, etwas fetter Herr, hat er ſchon den Schild kampfgerecht emporgehoben und das Schwert abgegürtet. Den Kopf ſtürmiſch nach vorn ruft er mit offenem Munde ſein fröhliches „Wâfen, wâfen, feindiô“. Aber wie es der Künſtler liebt, jede Bewegung durch irgend ein Gegengewicht zu

Abb. 30. Biſchof Hildeward (Dietrich II.).

hemmen, zu komplizieren, ſo hat ſich hier der abgeworfene Mantel um den rechten Unterarm und den Schwertknauf verhäkelt und hängt von da ſchwer herunter. Es wird noch einige Zeit koſten, bis der Arm zum Dreinſchlagen frei wird.

Das Ganze überſchauend erheben wir nur die Frage: Iſt jemals in deutſcher Kunſt ein „Denkmal“ dieſer architektoniſch in „Reihung“ gebundenen Art geiſtvoller konzentriert, dramatiſcher entwickelt, vielſeitiger beleuchtet worden? Soviel Menſchen, ſoviel Charaktere, nirgends Schönheit im gewöhnlichen flachen Verſtand und überall der friſche Hauch der Natur und des Lebens, der nie veraltet, an einem ſpannungsvollen Moment alle Stufen des Gefühls und der Teilnahme geprüft und erſchöpft und das Kleinſte — einige belangloſe Motive ausgenommen — neu erfunden, dem Leben abgeſtohlen.

Wir ſchließen hieran noch zwei Werke ſtatuariſchen Charakters, den Biſchof und den Diakon. Der Biſchof iſt als Grabtumba gearbeitet und in den Stufen des Oſtchors eingelaſſen. Gemeint iſt offenbar Hildeward, unter dem die Gründung des Doms vor ſich ging. Er liegt in ſeinem vollen Ornat, den Stab in der Linken, in der Rechten ein leis geöffnetes Buch; ein impoſanter Kirchenfürſt. Wie ein Siegelbild (Kemmerich, Porträtplaſtik S. 206) beweiſt, hat der Künſtler ihm die Züge ſeines Gönners Dietrich II. gegeben, doch iſt das Geſicht durch frühere Beſchädigung um alle Feinheit der Arbeit gebracht. Die Hände ſtecken in Handſchuhen, daher die befremdende Plumpheit der Finger.

Die Diakon ſtand als Pultträger vor dem Altar des Weſtchors. (Abb. 31). Hingeriſſen von der Schönheit des Werkes hat Schmarſow ihn in den Anfang des 16. Jahrhunderts verſetzt: „So tief durchdrungen von Empfindung, ſo bis in jede Einzelheit beſeelt iſt keine mittel-

alterliche Figur.“ Höchſt ehrenvoller Irrtum! Man braucht nur die abgeſchnittenen Stirnlocken, die Augenſäckchen, das eckige Kinn, die feinen Hände, die Schaufelfalten in den Achſel- und Armbeugen zu ſehen, um die eigenhändige Mache des Stiftermeiſters zu erkennen. Nur Naſenſpitze und Lippen ſind hart in Gips ergänzt. Der Diakon ſteht (nach der Illuſion) vor dem Biſchof und hält ihm als Pult ein gegen die Bruſt geſtemmtes Brett vor, das unterwärts auf einem von Efeu umrankten Eichbäumchen ruht. Dieſe anſprechende Idee ſtammt aus dem Kreiſe der franzöſiſchen Plaſtiker. In Chartres trägt ein Diakon einen Quadranten, nachgeahmt am Südkreuz des Straßburger Münſters. Und ebenda iſt vom zerſtörten Lettner ein Pultträger ähnlich dem unſerigen gerettet worden. Ein vierter, der ſogenannte Azmanus (Alumnus St. Albani), findet ſich im Domkreuzgang zu Mainz; zwei ſpätgotiſche aus Holz, bemalt, aus Kloſter Ebersdorf in Dresden. Aber keines erreicht die anmutige Schönheit des hieſigen.

Abb. 31.
Das Diakonenpult.

Wir gehen nun zu den religiöſen Werken des Meiſters über und nehmen die Kreuzigung am Lettnertor voraus, die der Idee nach an den Schluß der Paſſionserzählung des Frieſes, der Technik nach ans Ende der Standfiguren gehört (Abb. 32). Es iſt auch eine kühne Neuerung, die Kreuzigung, welche ſonſt ihren Platz hoch oben auf dem Triumphbalken hat (vergl. Wechſelburg), ſo in greifbare Nähe herabzurücken, und der Zuſammenklang mit der Architektur iſt wieder vorzüglich durchgeführt. Das Kreuz liegt auf dem Sturz und dem Teilungspfoſten, der Heiland breitet beide Arme über die Eingänge in Erfüllung ſeines Wortes: „Ich bin die Tür“. In den Bogenfeldern knien zwei Engel mit Rauchfäſſern, um die Qual des Sterbenden zu lindern. Es ſind allerliebſte, halbwüchſige Knaben. Maria und Johannes ſtehen einander gegenüber in den

Abb. 32. Dom. Kreuzigung im Portal des Weſtlettners.

Arkaden des kleinen Gewölbes, Dolmetſcher des großen Leidens mit dem Ausdruck des höchſten Pathos. Der Chriſtus befriedigt unſere Erwartungen nicht recht. Er iſt auch techniſch — abgeſehen von dem reichdrapierten Lendentuch — nicht ſo gut durchgearbeitet wie alle anderen Figuren. Der dicke, ſchwammige Leib, die kurzen Beine, der ſtruppige Bart muten etwas bäuriſch an. Die Augen ſind im Brechen, der Mund zum letzten Schrei weit geöffnet, immerhin ein tüchtiger Schritt in den Realismus hinein. — Aber in Maria haben wir das Gefühlvollſte ſeiner ganzen Frauenſchilderung. Das iſt wirklich die mater dolorosa, durch deren Seele das Schwert geht. Das immer noch jugendlich ſchöne Geſicht richtet ſich unter ſchwerem Schleier zum Beſchauer. Auf Stirn und Wangen, um Augen und Mund hat der Jammer tiefe, ergreifende Züge eingegraben. Die Rechte liegt auf der hämmernden Bruſt, die Linke, deren Finger abgebrochen und roh ergänzt ſind, weiſt auf den ſterbenden Sohn. Den Aufruhr der Seele verſtärken die ungewöhnlich lebhaften Faltenmaſſen. — Im Johannes hat der Künſtler einen Schritt über die Grenze des plaſtiſch Möglichen hinaus gewagt. Auch er wendet ſich, unfähig den Anblick länger zu tragen, vom Kreuze weg, die Hände faſſungslos unter dem hochgehobenen Mantel ringend. Das gehemmte Wegſtreben kommt in dem ſchlotternden

Knie, dem zurückgeworfenen Kopfe gut zum Ausdruck. Die wirren Haare umrahmen das leidenschaftlich zerissene Gesicht. Die Stirn ist tief gefurcht, die Lippen gebläht, die untere fest angepreßt. Das ist, mit unvergleichlicher Lebenstreue erfaßt, der Weinkrampf, der auch den Starken überwältigt. Genau so komisch sieht ein Mann aus, der zu heulen beginnt. Die Wirkung ist freilich — wie im Leben — mehr spaßhaft. — Die Gruppe ist oft und bös übermalt, auch mit Blut und Tränen.

Der Lettnerfries erzählt in sechs Haupt- und zwei Nebenszenen die Passion vom Abendmahl bis zur Kreuzschleppung. Doch sind die beiden letzten Felder verloren. Sie wurden Anfang des 17. Jahrhunderts samt der Brüstung abgeschlagen, um eine Empore zwischen dem Ost- und Westlettner anzulegen. Sie wurden 1743 in geradezu lächerlichem Unvermögen in Holz ergänzt. Man kann nicht eigentlich von Reliefs sprechen. Denn der Reliefstil ist dem Künstler nicht geläufig. Er komponiert seine Auftritte in zwei Figurenreihen, von denen die vorderen frei gearbeitet, die hinteren nur wie zufällig in der Fläche stecken geblieben sind. Aber eine neue Seite lernen wir an ihm bewundern, die Kunst der gedrängten dramatischen Erzählung. Um dies voll zu würdigen, muß man sich die damalige Lage des biblischen Bildes vergegenwärtigen. Seit Jahrhunderten waren die biblischen Vorgänge in einer fest umschriebenen Auswahl, in einem bestimmten Kompositionsschema, mit den gleichen Personen, Stellungen, Bewegungsmotiven überliefert, festgewurzelt, verhärtet, jeder Abweichung entrückt. Die Franzosen und ihre deutschen Schüler bringen etwas Leben hinein. Aber der Naumburger schafft alles neu. Für seine grandiose Einbildungskraft erstand die Passion in wenigen anschaulichen Lebensbildern mit rein menschlicher Färbung, ein Drama, in dem alle Leidenschaften und Laster wirken, und wenn wir auf einen Mangel fahnden, so ist es höchstens die gleichbleibende Ruhe und Hoheit des Helden, der scheinbar unberührt als Versuchsobjekt durch alle körperlichen und seelischen Qualen hindurchgeht.

Gleich das Abendmahl ist eine geniale, selbstbewußte Neuschöpfung (Abb. 33). Welche Qual machte es selbst den Buchmalern, 13 Personen um einen Tisch zu setzen und besonders darin den Jünger, „der an des Herrn Brust lag"! Dies Schema war dem Meister ungenießbar. Er schaltet kurzweg sieben Apostel aus. Nur die

Abb. 33. Dom. Das Abendmahl.

Vertrauteſten, die Bruderpaare Johannes und Jakobus, Petrus und Andreas ſind zugezogen, kreuzweiſe geſetzt, der Herr hinten in der Mitte; Judas, der Gegenſpieler, von vorn hineingeſchoben. Im übrigen das Veſperbrot an einem Bauerntiſch! Ein geſtreiftes Tuch fällt reich quer- und längsfaltig vorn herab, darauf einige Schüſſeln mit Brotſchnitten und Fiſchen, ein Brotlaib, von dem einige Scheiben abgeſchnitten ſind, daneben das Meſſer. Nur die vier Apoſtel ſind in ihrer Art bei der Sache. Petrus ſtopft ſich den Mund voll. Johannes iſt im Begriff, ſich in ein blaues Taſchentuch zu ſchneuzen. Andreas hat den enghalſigen Weinkrug an den Mund geſetzt und iſt ganz in lange, andächtige Züge verſunken. Jakobus greift nach den Fiſchen und ſchaut mit halb verhülltem Kopf ſo fragwürdig aus dem Bilde, als wolle er ſie ſtehlen. Sie haben keine Ahnung, was da vorgeht. Dazwiſchen die beiden, der Meiſter und der Verräter. Judas, ein hübſcher Junge, greift in die Schüſſel, die Augen ſpannungsvoll auf den Herrn gerichtet. Derweile ſchiebt ihm dieſer über den Tiſch herüber ein Brotſtück in den Mund, mit der Linken den Mantelſaum hebend, damit er nicht in die Schüſſel tunkt, ein wundervoller Zug der Reinlichkeit. Aber er würdigt den Falſchen keines Blicks. Sein Antlitz iſt in die Höhe gerichtet. So hat der Künſtler das Verhältnis der beiden

Abb. 34. Dom. Das Blutgeld.

erfaßt, wie es Hebbel wieder verſtand: „Judas iſt der gläubigſte der Jünger.“ Er will den Meiſter zur Entſcheidung zwingen. Er weiß und glaubt feſt, daß er in der Kataſtrophe die ganze Siegesmacht entfalten wird.

Das zweite Bild, die Auszahlung des Blutgeldes (Abb. 34), das man in der kirchlichen Kunſt überhaupt kaum findet, das auch in den Evangelien nur aus Matth. 26, 15 erſchloſſen werden kann, entwickelt die Handlung der Gegenpartei. Es iſt die Verſammlung einer ziſchelnden Gaunerbande. Rechts raunt ein Jude einem anderen böſe Pläne ins Ohr, durch eine feine Handbewegung zur Vorſicht gemahnt. Links tupft ein Jude dem Hohenprieſter auf die Achſel und flüſtert ihm tückiſche Ratſchläge zu. Der Prieſter lauſcht bedenklich, läßt ſich aber im Auszahlen des Geldes nicht ſtören, das aus einer Hand über die andere in den aufgehaltenen Mantelbauſch des Verräters gleitet. Dieſer reckt ſich ängſtlich vor, den Mund weit aufgeriſſen, als müſſe er vom harten Geſicht des Prieſters den Betrug leſen, dem er ſelbſt zum Opfer gefallen iſt. Denn unter dieſen Galgenphyſiognomien iſt Judas doch noch die reine Unſchuld. Auch kompoſitionell iſt der unglückliche Jünger von den wahren Urhebern des Unheils zangenartig umſchloſſen.

Abb. 35. Dom. Die Gefangennahme.

In der Gefangennahme ſind mehrere Vorgänge — Judaskuß, Ergreifung, Streich Petri und Flucht der Jünger — zu einer der bewegteſten Szenen vereinigt, ohne ſich zu verwirren und gegen die Möglichkeit zu verſtoßen. Mit einem Blick erfaßt man die vierfache, überkreuzte und in ſich verflochtene Handlung. Judas iſt heuchleriſch herangetreten, legt vertraulich die Hand auf die Bruſt des Herrn und küßt ihm die Wange. Aber ſchon faßt ein Jude mit verrenktem Arm herüber und wendet ſich, ſeines Opfers ſicher und das Schwert geſchultert zum Abmarſch. Dahinter leuchtet einer mit der Fackel. Vorn iſt Malchus, vom ſchweren Zweihänder Petri getroffen, in maleriſcher Poſe zuſammengeſunken und reckt hilfeſuchend die Hand zum Herrn empor. Dieſer greift auch mit der freien Rechten unter dem Arm des Häſchers durch, um den Streich aufzuhalten. Hinten blickt Johannes angſtvoll aus der Szene, Andreas aber „mit ſeinem herrlichen Zeuskopf“ wendet ſich ſchon zur Flucht.

Die Verleugnung des Petrus im linken Zwickelfeld beſteht nur aus zwei Figuren, aber ſie iſt nicht minder inhaltreich. Petrus, der tapfere Schwertmann der vorigen Szene, flieht vor einem Weibe. Angſtvoll, den Mantel anziehend und aufraffend, ſteigt er eine Treppe hinauf, das Geſicht von ſchwerer Reue und Traurig-

keit gefurcht. Die Magd, eine derbe Dorfschöne, ist ihm nachgegangen und legt ihm die Linke auf die Schulter, in heftiger Rückwärtsdrehung zu den (gedachten) Soldaten am Wachtfeuer gewandt. Die kokette Art, wie sie den Fuß stellt und die Schleppe ihres Kleides unmäßig hochhebt, ist voll feinen Humors.

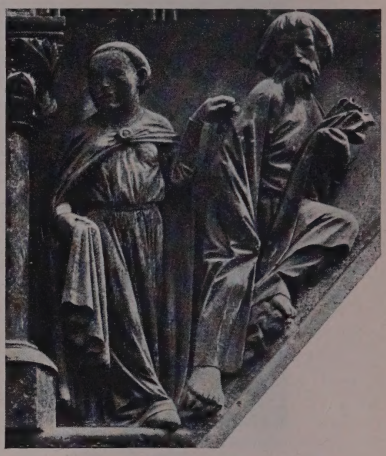

Abb. 36. Dom. Verleugnung Petri.

Ein köstliches Bild ist das nächste, die Wache. Zwei junge Krieger, durch Spitzhüte als Juden gekennzeichnet, begegnen sich und halten eine kurze Zwiesprache, der eine steht mit geschultertem Schwert Posten, offenbar vor dem Saale, worin die Verurteilung Jesu stattfindet. Der andere geht mit einer Lanze bewaffnet die Ronde, ein richtiger Paradeheld. Mit jener unsterblichen Eleganz, die wir heute noch sehen können, drückt er den Schwertknauf nieder und wendet den Kopf zurück. Der Kamerad hat ihm noch das Neueste zu sagen, das Urteil, das er durch die Spalten der Türe erlauscht hat. Ein echt dichterischer Kunstgriff. Denn auch im Schauspiel erfahren wir wichtige Begebenheiten, die sich auf der Szene nicht darstellen lassen, durch Boten und Diener.

Das folgende Feld umfaßt wieder zwei kombinierte Szenen, die Überantwortung und die Handwäsche. Links hat der Häscher (aus der Gefangennahme porträtmäßig wiederholt) mit festem Griff den Arm seines Opfers umklammert, die Rechte auf die Brust legend: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder." Die Überzeugungstreue im Gesicht, die Art, wie er dasteht und sich in den Hüften wiegt, sind schlechthin meisterhaft. Christus, geduldig wie immer, hebt nur abweisend die Linke. Pilatus, als kaiserlicher Richter mit der Grafenmütze, Koller und gekreuzten Beinen auf einem gedrehten Lehnstuhl sitzend, ergeht sich in einer

Abb. 37. Dom. Die Wache und Chriſtus vor Pilatus.

Flut von Flüchen. Der belfernde Zorn ſteht dem Feigling nicht übel. Die Rechte iſt abweiſend erhoben, die Linke rückwärts geſtreckt, wo der Diener, eine echte Lakaienſeele, vorſichtig, dienſtbefliſſen, von Eifer verzehrt, das Waſſer aus einem breiten Hafen über die Hand in eine untergehaltene Schale gießt. Drei Köpfe füllen die Zwiſchenräume, rechts ein ungemein ſchmerzlich-geiſtvoller.

Die beiden letzten, 1734 ergänzten Szenen, Geißelung und Kreuzſchleppung, ſind geſchmackloſe, ſchauderhafte Stümpereien. Aber in der Kompoſition ſind Züge der Originale herübergerettet, ſo die dem Meiſter eigenartige Verknotung der Handlung in der Kreuzſchleppung, ſo daß eine Wiederherſtellung in ſeiner Formenſprache ſehr gut möglich wäre.

Im Giebel des Lettnerportals bringt ein im Vierpaß gemaltes Bild des Weltrichters den Gedanken zum Abſchluß: Chriſtus mußte durch viel Leiden zur Herrlichkeit eingehen. Die Auffaſſung iſt merkwürdig archaiſtiſch, durch vierfache Übermalung getrübt. Seitlich zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen. Eine Inſchrift in leoniniſchen Hexametern gibt die Erklärung: „Hier ſitzt der Richter und ſcheidet die Lämmer von den Böcken (Matth. 25, 32). Das Urteil, ob hart oder gnädig gefällt, hat Geltung."

Abb. 38. Dom. Deesis im Bogenfeld des Ostchors.

Aber wir sind so glücklich, ein Werk des großen Plastikers über denselben Gegenstand nachweisen zu können, das Tympanon über der Türe zum Laufgang des Ostchors, unscheinbar und stets übersehen, aber technisch und stilkritisch vom höchsten Wert. Der Inhalt ist höchst einfach, der sitzende Christus hebt die Segenshand und öffnet das aufgeschlitzte Gewand über der Herzwunde. Maria links und Johannes der Täufer rechts erheben kniend Fürbitte für die sündige Menschheit. Das ist die griechische „Deesis", die erst nach den Kreuzzügen ins Abendland eindrang und den alten Typ des Weltrichters verdrängte. Der abschreckende Eindruck trostloser Verwitterung, den das kleine Denkmal macht, weicht bei näherem Zusehen der höchsten Teilnahme. Denn in Wahrheit ist es unvollendet, und zwar in drei verschiedenen Zuständen der Arbeit auf uns gekommen. Johannes und der Unterteil Jesu sind grob „gestockt", d. h. nur in Umrissen mit dem Spitzmeißel vorgehauen; Brust und Hände Christi sind „gezahnt", mit einem zwei- oder dreizähnigen Meißel übergangen; der Kopf Christi und die Maria sind mit dem Breitmeißel geglättet und teilweise schon geschliffen. Das lebhafteste Interesse erregen aber kleine eingebohrte Punkte, die „Lehrpunkte", welche bei der Übertragung eines Modells auf den Stein mit dem Kugelzirkel entstehen. Hier haben wir also die Antwort auf eine lange ungelöste Frage, ob die mittelalterlichen Bildhauer nach Modell gearbeitet haben. Wenigstens für den Naumburger ist es ganz evident, daß er seine Studien und Entwürfe erst in einem Tonmodell ausführte und dann auf den Stein übertrug. So erklärt sich auch die große Bestimmtheit und Sicherheit aller seiner Werke. Zugleich sehen wir, in welcher Achtung der Meister stand, daß man dies kleine Werk, wobei ihm der Tod den Meißel aus der Hand nahm, so unberührt ließ.

Das Interesse daran wird noch erhöht, wenn wir das Gegenstück im Bogenfeld des Ostportals am Mainzer Dom vergleichen. Es ist da nur roh angeklammert, dem Umriß nach für ein Spitz-

Abb. 39. Deeſis am Dom zu Mainz.

bogenfeld beſtimmt, ganz vollfigurig, Gruppierung und Haltung ganz ähnlich wie hier, die Ausführung aber ſo unendlich viel lebhafter, friſcher und bewegter, daß wir nur an eine Arbeit der friſcheſten Jugendkraft denken dürfen, ein Zeugnis ſeines Könnens, als er von ſeinen Studienfahrten aus Frankreich heimkehrte.

Ein letztes kleines Werk des Stiftermeiſters findet ſich über der Türe der Johanniskapelle im Domkirchhof, ein Bruſtbild Johannis des Täufers, der ein Gotteslamm auf einer Scheibe vor ſich hält und mit dem Finger darauf weiſt, merkwürdig, weil es der Statue an der Goldenen Pforte in Freiberg nahe ſteht und eine vollere Ausführung im Dom zu Meißen erfahren hat.

Während die Wandmalerei im Dom nur ſpärlich vertreten iſt — an den öſtlichen Chorſchranken waren Einzelheilige, an der Decke der Evangeliſtenkapelle die vier Symbole gemalt, beide durch Reſtauration unkenntlich gemacht —, haben wir noch Bruchſtücke einer ehemals ſehr bedeutenden Fenſterpracht, im Weſtchor ſogar aus Erbauungszeit (um 1270), die 1873—78 durch W. Franke erneuert und ergänzt wurden. Die Idee war, durch eine wohlgegliederte Reihe von Figuren eine Vorſtellung der Kirche und ihrer Kräfte zu geben, Apoſtel, Prieſter, Ritter, hl. Jungfrauen und Tugenden, unten in Medaillons die zehn erſten Biſchöfe von Naumburg, alles durch Unterſchriften beſtimmt. Im weſentlichen erhalten ſind nur das erſte, vierte und fünfte von Süden gerechnet, alle von einer Hand, meiſterhaft in der Farbenwahl und Stimmung, flott im zeichneriſchen Stil, nur in der Erfindung und Charakteriſierung arm, ſo daß wir auf allerhand Anleihen ſtoßen. Die Geſichter ſind — wenigſtens jetzt — ganz gleichförmig, die Bewegungen ſorgſam abgezirkelt, das Gewand in enge ſpitze Falten gelegt, um die Füße gehäufte Stoßfalten. Zierliche Rahmen in Paßformen ſchließen die Figuren ein und vollenden mit den Randborten den Eindruck des Teppichſtils, der für die erſte Blütezeit der Glasmalerei im 13. Jahrhundert bezeichnend iſt.

Im ersten Fenster sehen wir den geistlichen Stand, vertreten durch je fünf Diakonen (Stephanus, Cyriax, Vincentius, Laurentius, Eleutherius) und Bischöfe (Gregor, Nicolaus, Martin, Augustin, Ambrosius, Abb. 40) — die drei folgenden Fenster enthielten allemal links die Apostel (je vier) auf ihren zusammengekauerten Peinigern und Mördern stehend, rechts die zwölf Tugenden im Kampf mit den Lastern. Hiervon ist nur der Schluß der Reihe erhalten, Philippus, Bartholomäus auf Astrages, Matthäus auf Hirtacus, Thomas auf Mesdeus stehend, ihnen gegenüber Misericordia mit Intolerantia, Benignitas mit Invidia, Patientia mit Ira, Spes mit Desperatio (Abb. 41). Für die Apostel läßt sich in dieser Haltung kein Vorbild nachweisen, sie stehen sonst (wie am Fürstentor in Bamberg) auf den Schultern der Propheten. Der Kampf der Tugenden war aber ein beliebtes Thema, der scholastischen Gelehrsamkeit und der gleichzeitigen Kunst geläufig. Bekannt sind die Figuren am nördlichen Seitentor des Straßburger Münsters. Es sind hier wie dort zierliche, hübsche Frauen, die ihre Waffen spielend und kokett handhaben, wie die Laster häßliche, entstellte, gekrümmte Weiber sind.

In dem Fenster der Laien hat der Glasmaler einfach den großen Plastiker kopiert. Die Ritter entsprechen in Tracht und Haltung ganz oder teilweise den Stiftern, die Jungfrauen den Gemahlinnen jener. So ergibt sich der hl. Moritz als eine freie Nachahmung Konrads, Georg gleicht dem Dietrich, Demetrius erinnert an Wilhelm. Nur Sebastian im Tänzerschritt, den der Maler überhaupt sehr liebt, und Pankraz sind etwas freier behandelt. Katharina ist geradezu eine Kopie von Regelindis im Gegensinne, bei Agnes, Margareta, Magdalena und Elisabeth treten Entlehnungen von Uta, Gepa und Gerburg auf (Abb. 42).

Die acht Fenster des Ostchores waren in sehr viel besserer Erhaltung auf die Neuzeit gekommen. Aber 1856 hatte man die unglückliche Idee einer durchgehenden Neuverglasung. Die alten, schadhaften Fenster wurden herausgeschlagen und als Schutt weggefahren; der Berliner F. Ulrich malte zwei neue Fenster mit der Legende der Stiftspatrone Paulus und Petrus — in Zeichnung und Farbe geradezu klägliche Leistungen — und flickte die übrigen Reste nach Gutdünken zu vier ganzen zusammen, deren Grundstock immerhin noch heute mit unverwüstlicher Formen- und Farbenstimmung durchleuchtet. Am interessantesten ist das vierte, östlichste

Abb. 41. Dom. Glasgemälde. Tugendfenſter.

Abb. 42. Dom. Glasgemälde. Jungfrauenfenſter.

der Nordſeite, ein dreiteiliges Medaillonfenſter, das unmittelbar an den Teppichſtil der Weſtchorfenſter anſchließt, durch phantaſievolle Zeichnung und ſatte, tiefe, leuchtende Farbentöne aber weit darüber emporſteigt. In der Mitte ſehen wir eine Art Stammbaum Jeſu, Salomo, Jeſſe, David, Chriſtus mit Tugenden untermiſcht, an beiden Seiten die klugen und törichten Jungfrauen, geführt von der Kirche (Ecclesia) und der Synagoge. Das Fenſter links iſt mit einem mächtigen Baldachinbau gefüllt, wie man dies um 1400 liebte, darin nur drei Figuren, die Madonna mit Kind,

Petrus und Paulus, übel verneuert. Im nächſten Nordfenſter ſind Szenen aus einer Paſſionsfolge und aus einem Marienleben zuſammengeflickt. Beide waren in der gedrängten, figurenreichen, buntfarbigen Weiſe der kolorierten Blockbücher ausgeführt, die Geſichter noch jetzt höchſt charaktervoll. Gegenüber an der Südſeite ſehen wir die Trümmer eines Symbolfenſters, ſehr fein auf Grün geſtimmt, in der altbeliebten Faſſung, daß den Apoſteln mit ihren Sprüchen die zwölf Propheten mit altteſtamentlichen Sprüchen gegenübergeſtellt waren. Davon ſind nur je vier erhalten.

Die ſonſtige Ausſtattung des Doms iſt trotz großer Verluſte immer noch ziemlich reich, wenn auch Werke erſten Ranges nun nicht mehr begegnen.

Im Oſtchor finden ſich mächtige Chorgeſtühle, in zwei Reihen an den Steinſchranken aufgebaut, die Baldachine in Spitzgiebel und Fialen aufgelöſt, die Wangen reich und zierlich behandelt, mit viel Abwechslung in den Motiven, aber ohne humoriſtiſche Seitenſprünge. Lebhafter iſt der Dreiſitz an der Lettnerrückwand, feingegliedert, in den Wangen mit Edelknappen, am Rücken in Flachrelief Chriſtus, Petrus und Paulus, deren Gewand in die wunderlichſten, ſcharfbrüchigen Röhrenfalten gelegt iſt. Denſelben Stil zeigt ein Vierſitz an der Nordwand mit Johannes einerſeits, Stephanus und Laurentius andererſeits, darüber ein Mönch, der einen Schüler das Penſum aufſagen läßt. Das Geſtühl im Weſtchor iſt dieſem ganz gleichartig, datiert 1516. Intereſſanter iſt aber der Vierſitz an der Südſeite, ganz in den friſchen und ſaftigen Formen des Weſtchors, mit feinen Säulchen und ſchönſten Laubranken. Wir ſehen daran, wie die gotiſche Architektur ſich der Tiſchlerei aufdrängt.

Ein wunderliches Werk iſt der Aufbau hinter dem Hochaltar (Abb. 43), laut Inſchrift 1567 auf Koſten des Domdechanten Peter v. Naumarck errichtet, eine Querwand mit zwei gefällig umrahmten Türen in reinſter Renaiſſance von einem Meiſter H. W., und ein Aufſatz mit Bildfries und freier Giebel- und Fialenkrönung in reiner Gotik vom Meiſter M. S., gewiß ein ſeltenes Beiſpiel der Stilmiſchung. Und ſo verſchieden nach Form und Inhalt iſt auch der Figurenſchmuck. Der Spätgotiker hat zwei bibliſche Reliefs, das Abendmahl und die Auferſtehung, die vier Evangeliſten und die freiſtehenden Apoſtel Petrus und Paulus, auf den Fialen muſizierende

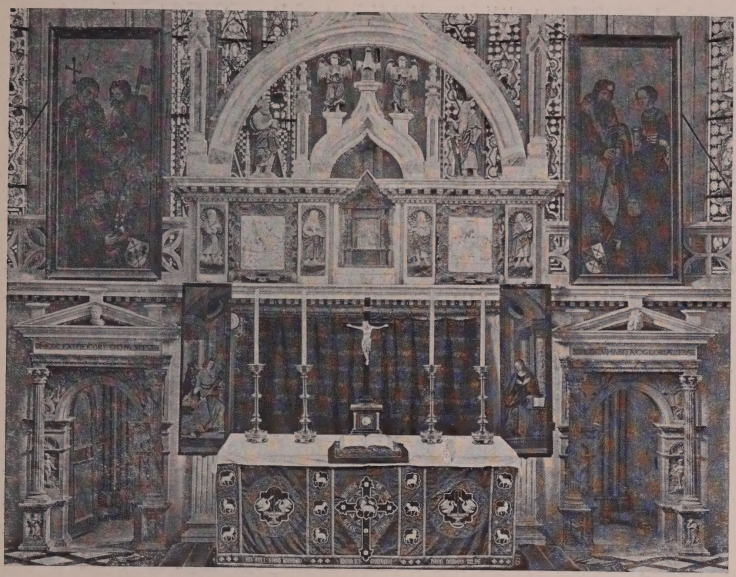

Abb. 43. Dom. Hochaltar im Oſtchor.

Engel gearbeitet, fleißig und ernſt, aber ohne eine Spur von Anmut. Das Streben nach Ausdruck verleitet ihn, die Stirnen zu runzeln, die Augen herauszudrücken, Wangen und Mund zuſammenzukneifen, und das Ergebnis iſt überall ein verbiſſener Grimm. Der Renaiſſancemeiſter ſetzt aber in die Niſchen der Türgewände und an die Pfeilerſockel die ſieben freien Künſte (Grammatik, Dialektik, Muſik, Geometrie links, Rhetorik, Arithmetik, Aſtronomie) und die Melancholie rechts; luſtige, rundliche Mädchen in den gewagteſten Tanz- und Sprungſtellungen, reichlich entblößt, in den Geſichtern jedoch ohne Reiz und Geiſt. Oben in der Mitte iſt ein kleines Hausaltärchen eingeſetzt, ein bemalter Holzrahmen, der ein Alabaſterrelief, die Kreuzigung mit der Magdalena, einſchließt.

Ein ſteinernes Retabulum iſt auf dem Nebenaltar im letzten Joch des ſüdlichen Seitenſchiffes aufgeſtellt. Es enthält in flachem Relief einen Kruzifixus und vier heilige Frauen, merkwürdig

durch den „süßen“ Stil der lieblichen, spitzen Gesichter (um 1350). Von den holzgeschnitzten oder bemalten Altaraufsätzen ist am interessantesten ein Triptychon aus der Dreikönigskapelle, jetzt in der nordöstlichsten Turmkapelle, mit der Anbetung der hl. Dreikönige, ganz altkölnisch, leider sehr zerstört. Doch ist der Charakter in den schmalen, schlanken Figuren mit den anmutigen Köpfen auf dünnen Hälsen, in der prunkvollen Kleidung, dem landschaftlichen Rahmen und manchen witzigen Episoden noch gut erkennbar. Im Verein mit anderen ähnlichen Tafelgemälden Thüringens und Niedersachsens sehen wir daran, wie weit der Wirkungsbereich der Altkölner sich nach Osten erstreckte. Stifter war Bischof Gerhard v. Goch (1409—1422). Wie sehr aber die Lokalschule — wenn man von einer solchen reden darf — bald wieder sank, zeigt ein Gemälderest mit vier Szenen aus dem Marienleben im Nordkreuz mit runden, ausdruckslosen Gesichtern und bunter Färbung (um 1450). Ebenso schwach sind zwei Schnitzaltäre in der Vorkrypta und auf dem Altar der Ostkrypta, dieser vom Kreuzaltar stammend, Schulgut vom Ende des 15. Jahrhunderts. Dekorativ wirksam ist wenigstens die alte Holzkanzelbrüstung von 1466, auf der Luther 1542 gepredigt hat. Es waren daran die Evangelisten und Kirchenväter angebracht, ziemlich roh, aber wirksam bemalt. Man hätte sie bei der Restauration unbedingt wiederherstellen sollen. Künstlerisch wertvoll ist eine Johannisschüssel mit dem Haupt des Täufers, woran mit großer Kraft die letzten Zuckungen des Lebens ausgedrückt sind (Abb. 44). Die Umschrift zeichnet mit lapidarer Kürze die Entwickelung: „Die Hure rät, das Mädchen tanzt, der König befiehlt, der Heilige wird enthauptet.“ Verwandt hiermit sind die beiden großen Kreuze, das eine innerhalb des Grabgitters im Nord-, das andere im Südkreuz, woran sowohl der starre Todeshauch im Gesicht wie das Nackte des Körpers trefflich beobachtet sind.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Lukas Cranach in Naumburg ein gutes Absatzgebiet. Wir haben Reste von drei oder vier Tafelaltären, die aus seiner Werkstatt bezogen wurden. Der größte war für den Altar des Westchors bestimmt. Das Mittelstück ist verloren, die beiderseits bemalten Flügel jetzt über dem Altar des Ostchors (Abb. 43). Vorn sind die beiden Jakobus, der ältere als Kompostellapilger, der jüngere mit dem riesigen Geigenbogen,

Abb. 44. Dom. Johannisſchüſſel.

Philippus und Magdalena auf Goldgrund, darunter die Biſchöfe Johann III. von Schönburg (1492 bis 1517) und Philipp von Baiern (1517—1542), hinten Katharina und Barbara dargeſtellt. Sie ſind 1900 in Dresden vorzüglich reſtauriert und leuchten nun wieder in ihrer tiefen, ſatten Farbenpracht. Man erkennt ſofort die innigſte Verwandtſchaft mit den „Grünewald“ getauften Tafeln aus St. Moritz in Halle, jetzt in München. Es ſind faſt dieſelben Geſichter, die flüchtige naturloſe Zeichnung, die kontrakten Finger, die gedankenloſen „kriechenden“ Falten und die virtuoſen Farbenſpiele, gelbe Lichter auf moosgrünem Samt und auf Kirſchrot, blaue Schatten im Weiß, violettbraune im Fleiſch, dieſelben feingeſtrichelten Renaiſſanceornamente und Schmuckſtücke, die erſt auf einen Pſeudogrünewald, dann auf einen Pſeudocranach, ſeinen 1537 verſtorbenen Sohn Hans, raten ließen. Jedenfalls haben wir den begabteſten der Cranachſchüler vor uns, der einige friſche, neue Züge mit der Manier des Altmeiſters ſo innig verband, daß eine Abgrenzung beider Werke kaum je gelingen wird.

Die typiſchen Züge der Cranachſchule tragen zwei Flügel an ſich, jetzt ebenfalls am Altar des Oſtchors drehbar befeſtigt, von einem geſchnitzten Schrein des Veſperaltars von 1520 ſtammend, vorn die klagende Maria und Chriſtus als Schmerzensmann, hinten von übermütiger Schülerhand, buntfarbig und ſüßlich die Verkündigung in einer Renaiſſancehalle. Ebenfalls aus der Cranachſchule ſtammt der Barbaraaltar im Nordkreuz, in allen Stücken, aber ſchlecht erhalten. Das Hauptbild auf dem Mittelſchrein ſtellt die Bekehrung Pauli dar, ein dramatiſcher, lebhaft bewegter Auftritt in ſtimmungsvoller Tal- und Waldlandſchaft mit blauen Bergen und ſegelnden Wolken, die Perſonen in der bekannten ritterlichen Vermummung, wie ſie Cranach bei ſeinen bibliſchen Bildern ſo ſehr liebte. Auf den Flügeln Barbara und Hedwig, außen Petrus und Paulus, in der Predella die vier großen Kirchenlehrer, im Aufſatz

eine von Engeln gehaltene Veronika. Es ist merkwürdig, daß Goethe bei einem Besuch des Domes 1813 am meisten von der „heiligen Schusterstochter" (Hedwig) interessiert wurde, „die zum Wahrzeichen noch die Schuhe auf der Hand trägt", während er der großen, seiner eigenen Kunst so nahestehenden Stifterbilder mit keinem Worte gedenkt. Offenbar befand er sich ganz unter dem Einfluß der auf Kuriositäten und Kunstmärchen gerichteten Küsterführung, wie er seiner Christiane auch von einem Marienbild erzählt, das in einer protestantischen Ecke stand: „Der Küster versicherte, der Kopf sei hohl; mit Wasser gefüllt hätten mutwillige Fischlein ihm sonst Tränen ausgepreßt."

Während vom ehemaligen Domschatz so gut wie jede Spur verweht ist, sind doch noch einige Paramente von höherem Kunstwert vorhanden, so vor allem ein mächtiger 5 × 2,45 m messender gewebter Wollteppich von seltener Farbenpracht. Auf blauem Grund ist ein Streumuster von Blütenbüscheln ausgeführt, einheimische, mehr aber noch exotische Blumen in immer neuen Wechsel, wie sie damals wohl nur im Blumenland Holland zu sehen waren. Dazwischen in einem Blatt- und Fruchtkranz zweimal ein Baum, an welchem ein Schild zwischen zwei Käfern hängt. Das Gegenstück dazu ist ein kleinerer Bildnisteppich (123 × 193 cm, Abb. 45), einen Bischof mit dem Schleinitzschen Wappen, wahrscheinlich den Merseburger Bischof Vincenz von Schleinitz († 1535) darstellend. Die Musterung des Grundes ist wie beim vorigen, nur verkleinert. Die Borte zeigt aber große Blätter und Früchte. Wie die reichgemusterte Gewandung des Bischofs, der übrigens in ungeschmeichelter Fettigkeit porträtiert ist, vor der Blumenpracht absteht und doch mit ihr zusammengeht, das ist meisterhaft durchgeführt. Ähnliche Tapisserien finden wir in St. Viktor zu Xanten. Namentlich ein Sirenenteppich, den die rheinischen Kenner um 1450 datieren, hat den gleichen üppigen Blummenflor. Aber ein Versuch, die Fabrik dieser Prachtstücke zu finden, ist noch nicht gemacht worden. Offenbar stammen unsere beiden Teppiche aus dem Merseburger Dome.

Mehr in den Rahmen der landesüblichen Kunststickerei fällt der alte Altarvorhang aus dem Ostchor, jetzt in einem Glasrahmen im Südschiff, ein grüner Goldbrokat mit Ananasmuster, darauf vier Stäbe mit Apostelfiguren, plastische Reliefstickereien auf Woll- und Holzfütterung. Das Stück ist wahrscheinlich erst

Abb. 45. Dom. Wirkteppich, Biſchof v. Schleinitz. (Phot. Baenſch.)

Abb. 46. Dom. Dompropſt v. Bruchterte.

ſpäter aus einer Chorkappe und Kaſelkreuzen zuſammengeſchneidert worden. — Ein ehemals gewiß ſehr feiner Gobelin hängt in Rahmen an der Südwand des Oſtchors, eine Halbfigur Chriſti nach der Auffaſſung Rubens, vor einer Landſchaft mit Wald und Stadt.

An Grabmälern iſt der Dom noch reich genug. Wir können daran die Naumburger Plaſtik im 15. und 16. Jahrhundert beſtens verfolgen. Freilich gähnt zwiſchen den Meiſterwerken des Weſtchors und den ſpäteren Leiſtungen eine tiefe Kluft. Der hohe geiſtige Schwung, die Kraft der Auffaſſung und Lebenstreue, das freie künſtleriſche Vermögen ſind für immer dahin. Die beliebte Theſe von der aufſteigenden Entwickelung der Künſte wird wie in allen deutſchen Landen ſo auch hier durch die Tatſachen widerlegt. Ja der Fall iſt hier teilweis tiefer als anderswo, er führt herunter bis zu kindlicher Unfähigkeit.

Zunächſt aber machen wir die Beobachtung, daß die Schulung des großen Stiftermeiſters ſich faſt über ein Jahrhundert wenigſtens äußerlich gehalten hat. Es ſind zwei Grabſteine erhalten, die ſeinen Gewandſtil aufs genaueſte befolgen. Der ältere für den Dompropſt Burchard von Bruchterte († 17. Januar 1391) (Abb. 46) wieder-

holt faſt kopierend die Knie- und Fußfalten der Gerburg, den aufgehobenen Mantelzipfel Marias, ſelbſt mit den Schaufelfalten des kennzeichnenden Lodenſtils. Der andere für den Propſt Johannes von Eckardtsberge († 12. Mai 1406) behilft ſich ſogar mit einer dreifachen Entlehnung. Der rechte, auf den Mantel tretende Fuß ſtammt von Johannes am Lettner, die mittlere Stoßfalte von Regelindis, die linke von Uta. Bei beiden iſt der Kragen des Almutiums dem des Diakonen nachgebildet. Alles übrige iſt von betrübender Unfähigkeit, die klotzigen Köpfe, die unnatürlich aufwärts gerenkten Hände, und beſonders komiſch der aufgenommene Mantel des zweiten. Dem Bildhauer ſchwebte offenbar die geiſtvolle Draperie um den Unterarm Dietrichs vor. Aber er bringt nur eine unſchöne Verwurſtelung heraus und um dieſe zu ermöglichen, müßte man ſich den Rauchmantel des Propſtes von der Seite aufgeſchnitten denken. An dieſen Nachahmungen gewinnt man erſt einen rechten Maßſtab für die Größe des Stifterbildners.

Abb. 47. Dom. Grabſtein des B. v. Goch.

Weit anziehender iſt das Epitaph des Biſchofs Gerhard von Goch († 14. Mai 1422) im Nordkreuz. Dieſes feine, hagere Prälatengeſicht mit den müden Augen und dem ſanftlächelnden Munde hat eine ganz überlegene Beimiſchung blaſierter Herablaſſung, wozu die wohlgepflegten Lockenringel und die ſtolze Tracht ſtimmen. Freilich iſt die Drapierung, nach unten beſonders, ziemlich roh gearbeitet, der linke Arm mit dem Buch ſogar arg verzeichnet. Ganz reizend aber wieder die beiden ſingenden Engel über dem Kielbogen, ſo übermütig heiter, als müßten ſie mit Gewalt über den Ernſt des Todes hinwegtäuſchen. Dem Meiſter gehört noch der Bilderſchmuck der Dreikönigskapelle an, die derſelbe Biſchof ausſtattete. Aber er iſt ein Fremdling in Naumburg, wahrſcheinlich identiſch mit dem Meiſter İ von Erfurt.

Nicht minder importiert ſind die zeitlich nächſtfolgenden Bronzeplatten. Denn im Bronzeguß hat Naumburg nichts geleiſtet. Selbſt

Abb. 48. Dom.
Der „ſchöne Bünau".

Glockengießer wie Nikolaus Riman (1485) haben ſich der fremden Einfuhr nicht erwehren können. Da iſt zunächſt eine Grabplatte des Biſchofs Dietrich von Bocksdorf (Bukenſtorf † 1466) an einem Nordpfeiler des Mittelſchiffs. Die Platte wurde um 1742 mit vier Brecheiſen aus dem Boden gebrochen, wobei ſie in der Mitte entzweiſprang und die Hälfte der Umſchrift mit den oberen beiden Evangeliſtenſymbolen geſtohlen wurde. Dies ergänzte der damalige Domgymnaſiallehrer Kayſer. Der Biſchof trägt hier nicht die Kaſel, ſondern das Pluviale, darunter die Dalmatika und Alba. Die Zeichnung auch des unperſönlichen Geſichts iſt hart und eckig, mit Schräg- und Kreuzlagen in Holzſchnittmanier, die Dalmatik und der Hintergrund aber mit einem Granatmuſter bedeckt, das der Viſcherſchen Werkſtatt eigentümlich iſt. Die gleiche Zeichnung der Tracht mit dem Zickzackkontur des erhobenen Mantels, die Edelſteinborten, das harte Aufſtoßen der Fußfalten, die bis auf den Millimeter entſprechende Zeichnung der unteren Evangeliſtenſymbole findet ſich auf der Platte des Domherrn Hunold von Plettenberg († 1475) in Erfurt, und mit beiden iſt aufs nächſte die Platte Friedrichs des Guten († 1464) im Dom zu Meißen verwandt, offenbar Erzeugniſſe Herman Viſchers in Nürnberg, der mit ſolchen Sachen den Markt für ſeinen großen Sohn eroberte.

Hiermit nahe verwandt iſt eine unbezeichnete Platte mit dem Bild eines bittenden Gerippes, an welches ſich die Sage vom „ſchönen Bünau" angeheftet hat. Der grauſige Akt, nach Art der Totentänze mit eingeſchrumpfter Haut umkleidet, die Bauchhöhle geöffnet, ſo daß die Eingeweide herausdringen, iſt an ſich von einer Meiſterhand gezeichnet; die Stellung mit eleganter Biegung in den Hüften erlaubt noch den feinſten Linienſchwung, dazu als Hintergrund ein Granatmuſter von üppigſtem Reichtum. So wirkt das Ganze als überlegene Satire auf leibliche und irdiſche Schön-

heit. Das klappernde Gebein wendet sich beschwörend an die Über- und Nachlebenden mit dem bekannten Spruch: Was ich bin, wirst du sein; was du bist, war ich auch. Der Charakter der Inschrift und der Gravierung führt in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

An den Südpfeilern des Schiffes sind zwei Bronzeplatten eingelassen, die zeitlich und stilistisch sich ganz nahe stehen, des Bischofs Dietrich IV. von Schönburg († 1492) und des Kanonikus Andreas von Könritz († 1496). Beide sind von hervorragender Porträtwirkung, in den Köpfen kommt durch die zusammengezogenen Stirn- und Nasenfalten, die dicken Augenlider, den gepreßten Mund eine gesammelte, unfreundliche Energie zum Ausdruck. Als Schulformel kann man die scharf heraustretenden Backenknochen und einen Knorpel im Nasenbein ansehen, der sogar im Gesicht des Löwen auftaucht, worauf der Bischof steht. Die Faltengebung ist von großer Schönheit, der Technik des Flachreliefs entsprechend in scharfen Graten herausgehoben, etwas knitterig, aber mit sorgsamster Berechnung „gelegt". Nur beim Könritz wirken die kleinlichen Röhren und Bruchfalten des Mantels ebenso manieriert wie die knotigen Finger. Die beiden Platten haben mit den neuerdings Peter Vischer zugesprochenen in Erfurt, Würzburg, Bamberg und Meißen so viel Ähnlichkeit, daß man sie unbedenklich in das Lebenswerk des großen Erzgießers einreihen darf.

Nach langem Schweigen kommt nun auch die eingeborene Plastik wieder zu Wort. Gegen 1520 ist ein nur durch das Schleinitzsche Wappen bezeichnetes Grabmonument anzusetzen, das uns einen jungen, hochgebauten Kleriker in einer aus dürrem Ast- und Laubwerk aufgebauten Laube zeigt. Soweit hat sich inzwischen die architektonische Umrahmung aufgelöst. Ein ganz neuer Hauch sinnlicher Schönheit grüßt aus diesem weichen Kopfe mit den träumerischen Augen und den vollen Lippen, worin nur die harte, erneuerte Nase stört. Und die fleischigen Hände mit den langen, gelenkigen (teilsweis auch erneuerten) Fingern erinnern lebhaft an die zarten Frauenhände der Stifterinnen. Aber die Tracht — Rauchmantel mit gefranstem Almutium und Talar — ist bei allem Fleiß zum Teil steif, zum Teil barock überladen. Namentlich die Partie über dem rechten Knie zeigt eine wahrhaft häßliche

Abb. 49. Dom.
Bronzeplatte des B. Dietrich IV.

Abb. 50. Dom.
Grabſtein eines Domherrn v. Schleinitz.

Wurſtelei. — Und dieſem immerhin friſchen Werke ſteht zeitlich ein Grabſtein im Weſtchor nahe, worin die ausgemergelte Gotik ihr letztes Wort zu ſprechen ſcheint, des Dechanten Günther von Bünau 1519. Das Monument iſt ebenfalls von dürrem Aſtwerk umrahmt; zwei Engel kommen daraus hervor, die den roten Hut der päpſtlichen Protonotare über dem Verſtorbenen halten. Er zeigt uns ein glattes langes Geſicht, kläglich gearbeitet. Die Hände ſind über der Bruſt gefaltet, aber ſteif und verdreht; auf ihren Rücken laufen die Adern wie Regenwürmer.

Kulturgeſchichtlich iſt es ſehr intereſſant, daß die ſeit 1540 ſchemenhaft gewordene Stiftsherrlichkeit ihren Todeskampf in dem ſchöngeiſtigen Freundeskreis des ſanften Julius von Pflugk mit einer geſteigerten Kunſtpflege zu verſchleiern, wenn nicht zu verzögern ſuchte. Aber wie beſcheiden waren jetzt die Anſprüche! Der erſte dieſer Plaſtiker iſt ein wahrhaft ergötzlicher Stümper. Seine Figuren ſtehen wie Puppen mit auswärts gerichteten Füßen zum Umfallen bereit. Die Köpfe mit ſpitzen Backenknochen und brettartigen Bärten ſtarren glotzend vor ſich hin, die knochen-

dürren Finger, die rohen Falten, teils dickwulſtig, teils ſteif linealiſch, vollenden den Eindruck völliger Unreife und Hilfloſigkeit, der nur durch die Bemalung etwas gemildert wird. So die beiden Domherren Bernhard Münch († 1563) und Bernhard von Draſchwitz († 1565), ſowie der letzte Prior von St. Moritz Chr. Dresler († 1543). Die erträglichſte ſeiner Leiſtungen iſt der Ritter Wolff von Gottart, den er völlig in die ſchwere Rüſtung ſtecken konnte. Aber auch daran zeigt ein flüchtiger Blick die gröbſten Verzeichnungen, und ein Waffenkundiger wird ſeine beſondere Freude an dem Verhältnis der Armſtauchen zu den Achſellöchern haben.

Weit angenehmer iſt der Meiſter M. S., den wir ſchon am Hochaltar als barocken Spätgotiker kennen lernten. Er hat den gotiſchen Gewand- und Figurenſtil nie aufgegeben, aber eine entſprechende Renaiſſanceumrahmung hinzugelernt. So die beiden bezeichneten Werke, das Epitaph für den Propſt Peter von Neumarck († 1576) und den Scholaſtikus Günther von Bünau († 1591). Hierzu kann mit unbedingter Sicherheit das Epitaph für den Amtsſchöffen Andreas Kirchner und ſeine Frau in St. Moritz gerechnet werden — der Mann ertrank 1566 in der Saale — und das des Hans Weiß auf dem Wenzelskirchhof, eine Grabſtele mit der rein gotiſchen Dreifaltigkeit, welche er ſich ſelbſt 1568 ſetzen ließ obwohl er erſt 1589 ſtarb.

Der dritte dieſer ſpezifiſchen Grabplaſtiker iſt H. K., ein ungemein einfacher, anziehender und fruchtbarer Bildner, der mit ſchlichten Porträtfiguren weit herum im Lande von 1576 bis 1593 vertreten iſt. Er ſtellt ſeine Figuren in eine Rundbogenniſche, gibt ihnen die ausgezogenen Handſchuhe in die Rechte, ein Gebetbuch in die Linke, und verſchmäht ſonſt alles Pathos, alle ſymboliſchen oder religiöſen Zutaten. Das Reinmenſchliche ohne Sang und Klang iſt ſeinem trockenen Geiſte genug. Wir haben im Dom die bemalte Platte des Kuſtos Georg von Molau (1580), in St. Wenzel finden wir Lambrecht von Altenſee (1581), einen Ritter in voller Rüſtung und Paradeſtellung, und ſeine Frau Greta von Frankenberg († 1587) mit einem Blumenſträußchen in der Hand, in Pforte genau in der Haltung Molaus nebeneinander die Schulverwalter Bart. Walther (1590), Jonas Eckardt (1590) und Joh. Hippius (1593).

Eine zierliche Renaiſſance lernen wir an dem Holzepitaph des Dechanten Johann von Crakau († 1606) kennen, die Auferſtehung

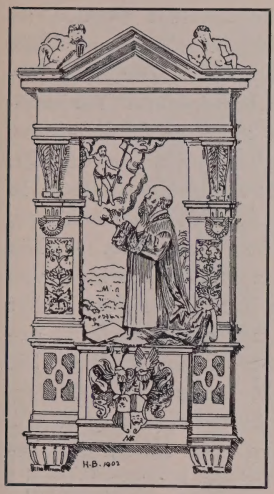

Abb. 51. Dom. Epitaph Günthers von Bünau.

in der Mitte und zwei Tugenden zur Seite, in vollen, weichen Formen. Ein volles Jahrhundert ſpäter (1709) fällt das nächſte noch bemerkenswerte Denkmal, der Maria Anna von Burgsdorff, jetzt in der Vorhalle, aus mehrfarbigem Marmor, neben und über der Wappenſtele die drei Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung, in ganz antikiſierender Formenſprache. Mehr um der Perſon als um der Kunſt willen feſſelt noch ein Marmorepitaph des Reichsgrafen Ernſt Dietrich von Marſchall, der ſich in acht Schlachten und ſieben Belagerungen, „ſonderlich durch tapfere Verteidigung der Veſtung Maſtricht und Olmütz (gegen Friedrich den Großen) auch glücklichen Commando des rechten Flügels bey Collin“ um das Haus Öſterreich verdient gemacht hat († 1771). Eine trauernde Auſtria beugt ſich faſſungslos neben dem Bronzekopf herab. Der Ausdruck des Geſichts iſt höchſt empfindſam, aber die entblößte Fülle der üppigen Büſte wirkt doch aufdringlich kokett und das Gewand iſt ganz flau ausgefallen.

Der Dom bewahrt noch acht rieſige Meßbücher, die 1501—04 für das Domkapitel in Meißen, wahrſcheinlich in Altzelle, geſchrieben wurden. Sie lagen hier lange Zeit als Schauſtücke auf den Pulten des Oſtchors aus, mit ſolchem Erfolg, daß aus Band V und VIII die meiſten Bilder ausgeſchnitten werden konnten. Techniſch ſind ſie meiſterhaft ausgeführt. Die Leuchtkraft der Farben und die Feinheit der Strichelei können kaum übertroffen werden. Künſtleriſch ſind ſie ziemlich unbedeutend. Die zahlreichen Bildſeiten haben eine breite Umrankung naturloſen Blatt- und Blütenwerks, darin nur wenige erfriſchende Drôlerien. Die bibliſchen Bilder ſind landläufig fabrikmäßig, auch inhaltlich ohne Geiſt und Phantaſie.

Der Dom hatte zwei Kreuzgänge. Vom nördlichen ſind nur die Schildrippen und Gewölbanfänger am Seitenſchiff erhalten.

Er scheint nach dem Brande von 1532 niedergelegt worden zu sein. Der südliche ist zum Teil unter Bischof Engelhard um 1223, zum Teil unter Bischof Dietrich um 1270 erbaut. Die Arkadenöffnungen sind aber — wahrscheinlich infolge späterer Veränderung — roh spitzbogig und entbehren jene zierliche Säulen- oder Fensterarchitektur, die sonst an diesen Hallengängen so entzückt. An der Ostfront war der Kreuzgang mit zwei Kapellen besetzt; in der Mitte die Dreikönigskapelle, an der Ecke die Marienkirche, die eigentliche Pfarrkirche der freiheitlichen Gemeinde. — Die Capella trium regum ist erst 1416 von Bischof Gerhard von Goch nach seiner glücklichen Rückkehr vom Konstanzer Konzil über einer älteren Nikolauskapelle, die mehr nur als Durchfahrt gedient zu haben scheint, errichtet und glanzvoll ausgestattet. Sie bietet noch heut von allen Seiten so echt malerische Ansichten, wie sie den alten Meistern scheinbar absichtslos gelangen. Ob man auf der einen Seite den Aufgang betrachtet, der den Strebepfeiler durchbricht und auf breiten Kragsteinen bis zur Vorhalle emporgeschleift wird, oder auf der anderen Seite, vom Hof aus, die fünf zusammenstoßenden, in wundervollem Rhythmus abgestuften Giebel des Südkreuzes, der Vorhalle, des Kreuzganges, der Kapelle und ihrer Vorhalle, immer wird man durch den Reiz der Gruppierungen gefesselt werden. Im Türbogenfeld eine feine Kreuzigung mit lieblichen Köpfchen und schwungvollen Körpern. Unter dem Ostfenster auf und unter Baldachinwölbungen eine freifigurige Dreikönigsgruppe in stark betonter Zeittracht und gesuchter Anmut der Bewegungen. Nur bei der Maria erweckt das enggefältelte anklebende Zeug einiges Unbehagen. Wir erkennen an beiden Arbeiten den Erfurter Meister I, der im dortigen Dome die gleiche Szene am Epitaph des Johannes von Allenblumen (1429) mit Variationen wiederholte.

Die Marienkirche, wahrscheinlich um 1343 neugebaut, ist nach dem Brand von 1532 nur im Chor erhalten, dadurch merkwürdig, daß mit dem Pförtner System — Einziehung der Streben — entschiedener Ernst gemacht wurde. Statt der Strebepfeiler sind hier nur spitzkantige Lisenen stehen geblieben. Die Gewölbträger springen aber dafür um 40 cm nach innen vor. Wir finden die Vollendung dieser Tendenz am Chor der Freyburger Stadtkirche. — Hierzu gehörte eine kleine Taufkirche im Bischofshof an der

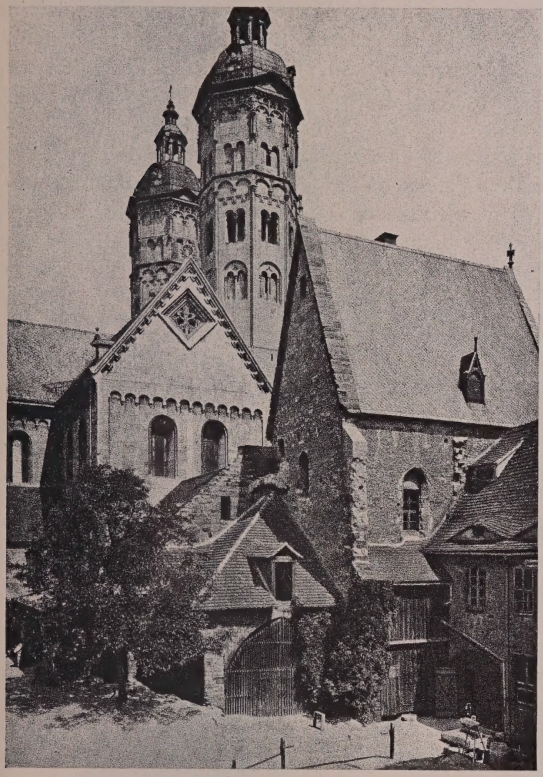

Abb. 52. Dom. Dreikönigskapelle und Kreuzgang.

Mauſa, St. Johannis des Täufers von ca. 1260, 1860 als „Mönchskapelle“ ſorgfältig auf den Domfriedhof übertragen. Sie iſt außen ganz ſchlicht, weil offenbar umbaut, nur über der Tür feſſelt das oben beſprochene Bruſtbild des Titelheiligen. Das Innere iſt in drei Jochen gewölbt, Säulchenbündel, Konſole und Rippen vom ſaftigſten Profil, das Laub der Kapitäle vollendet naturaliſtiſch wie etwa am Weſtlettner. — Als bauliche Seltenheit ſpielt die Ägidienkurie in der Kunſtgeſchichte ſeit alters eine Rolle, doch nur aus Mißverſtand. Man ſah darin „das Haus eines Domherrn“. In Wahrheit iſt der fremdartige Bau nur die Hauskapelle der angrenzenden Kurie, die nach dem Brand von 1532 mit einem Maßwerkgiebel erneuert, 1890 aber abgebrochen wurde. Die Kapelle ſteht wie ein Eckturm an dem Viereckhof. Das Untergeſchoß, auf einem Mittelpfeiler gewölbt, kann nur als Keller, Archiv oder dergleichen gedient haben, denn es war nur durch zwei enge Lichtſchlitze erhellt. Das

Obergeſchoß iſt durch das halbrund vorgekragte Erkerchörlein unverkennbar als Kapelle bezeichnet (die Fenſter darin neu). Wundervoll iſt der Innenraum. Auf acht Wandſäulchen iſt das Quadrat mit Hilfe von Stichkappen ins Achteck übergeführt und mit einer achtkappigen Kuppel bedeckt, die von Süden her Oberlicht durch ein Kreisfenſterchen erhält. Man wird ſogleich an die glänzenden rheiniſchen Vierungskuppeln des Übergangsſtils erinnert. Und im Vergleich mit den anderen Haus-, Schloß- und Burgkapellen, die meiſt durch eine Gewölbſtütze in der Mittelachſe beſchwert ſind, wird man die hohe Raumſchönheit unſerer Kapelle doppelt empfinden. In der Querachſe liegen zwei Türen. Die innere noch intakt mit eingelegten Eckſäulchen, am Kapitäl ein Mann, der von zwei Lindwürmern angefallen wird; die äußere durch ein gotiſches Vorhangbogenfenſter verdrängt. Doch hat ſich bei der letzten Erneuerung das Bogenfeld wiedergefunden, ein Schütze, der einen Pfeil auf eine Beſtie in Palmettenranken abſchießt. Es iſt ſomit keine Frage, daß die Kapelle auch von außen, etwa durch eine Holztreppe, zugänglich war. Alle Einzelheiten ſtimmen zu den Formen der Oſtteile des Doms (um 1220–30).

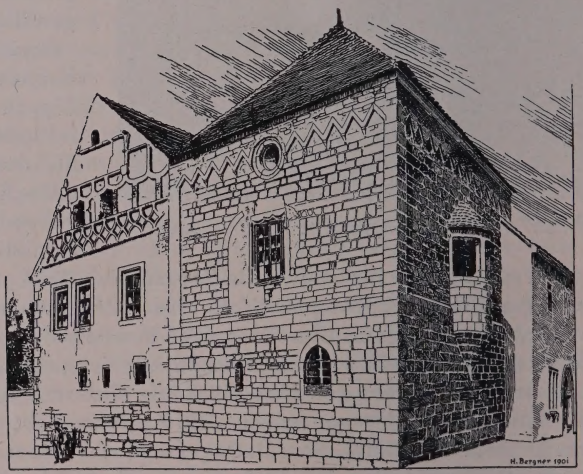

Abb. 53. Ägidienkurie.

Abb 54. L. Cranach: „Laſſet die Kindlein", in St. Wenzel. (Phot. Tamme.)

2. Die Stadt und ihre Baudenkmäler.

Wenden wir uns nun aus der Domſtadt in die Bürgerſtadt, durch die Herrengaſſe über den Markt zur zweiten Hauptkirche St. Wenzel, ſo empfängt uns eine andere Luft. Das Patronat ſtand bis 1536 dem Domſtift zu. Der Rat beſaß nur den einen (ausgebauten) Turm, von welchem ſeit 1400 der „Bierrufer" den jungen Tag mit dem Liede „Chriſt, heiliger Kaiſer" anzuſingen hatte. Das hinderte aber die eigenwillige, echt bürgerliche Baugeſtaltung keineswegs. Die Baudaten ſind durch drei vernichtende Brände von 1411, 1473 und 1517 beſtimmt. Von einer älteren Anlage ſtammt nur die enge Stellung der Türme in den Abmeſſungen des Domoſtchores. Nach 1411 wurde zunächſt der Chor weiter hinausgerückt durch ein Querjoch mit reizenden Kapellchen. Die Abſicht, den franzöſiſchen Kapellenkranz durchzuführen, iſt leicht erkennbar. Schließlich begnügte man ſich mit dem einfacheren Chorſchluß in fünf Seiten des Zehnecks. Die Erhöhung des Chores ward durch eine Unterkellerung ermöglicht, eine Art

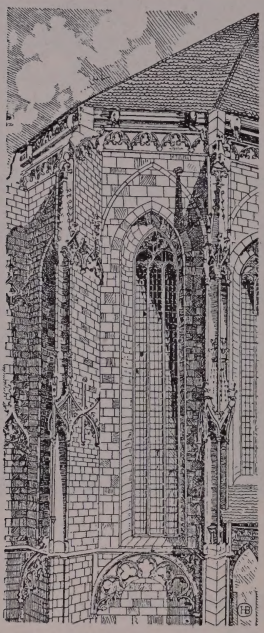

Abb. 55. St. Wenzel. Choranſicht.

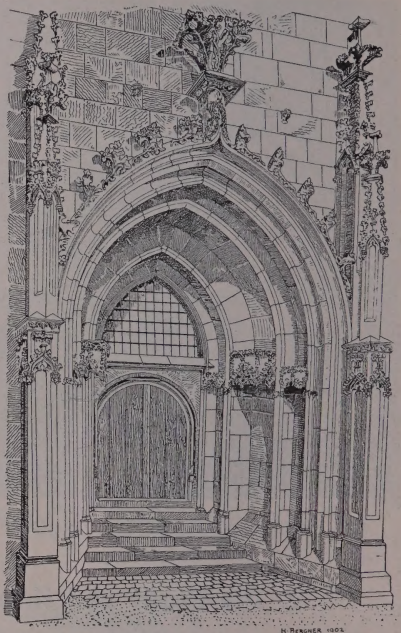

Abb. 56. St. Wenzel. Turmportal.

Krypta, die urſprünglich nur durch einen Treppengang unter dem nördlichen Chörlein von innen zugänglich war. Der jetzige Außeneingang iſt erſt 1891 angelegt. Das Äußere dieſer Teile iſt ſehr reich, die Strebepfeiler ſind in ein Netz von Säulchen, Fialen und Blendmaßwerken eingeſponnen. Ein breiter Zierbogenfries und ein mächtiges Dachgeſims, in dem noch die Beine phantaſtiſcher Waſſerſpeier erkennbar ſind, ſchließen kräftig nach oben ab. Leider iſt alles Detail durch die Brände und ſpätere Verwahrloſung in tiefſten Verfall geraten (Abb. 55).

Der nördliche Turm ward in dieſer Zeit zum Haupteingang mit einem höchſt ſtattlichen Portal umgebildet (Abb. 56). Die Gliederung der breiten Türhalle iſt noch ſtreng architektoniſch, von Fialen eingefaßt, die Kanten- und Kreuzblumen mit einer wahren Wolluſt aufgebläht und an den Rändern zerfledert. Die Obergeſchoſſe,

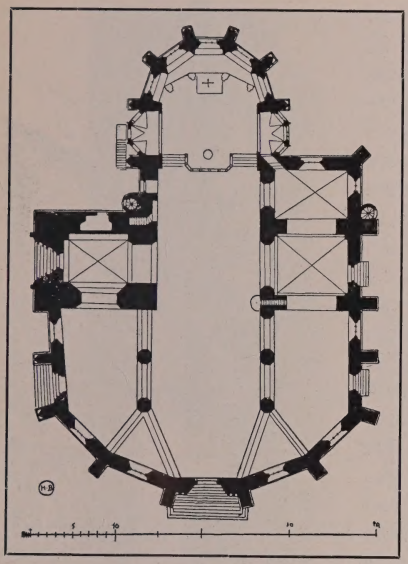

Abb. 57. Grundriß von St. Wenzel.

durch gotiſche Lilienfrieſe abgeteilt, endeten früher in einem Dach mit hübſchen Spitzen und Erkern, die gegenwärtige unſchöne Haube mit Laterne und Pyramide iſt 1706 aufgeſetzt. Am Schiff ſind nur noch zwei Joche der Nordſeite in der reicheren Faſſung ausgeführt. Bis hierher war alſo der Umbau gediehen, als der Brand von 1473 die Fortſetzung hemmte. Doch beweiſt die zweite ſchräg angeſetzte Strebe, daß man ſchon damals den gegenwärtigen Grundriß verfolgte.

Dieſes Schiff iſt nämlich ein bauliches Unikum, eine Hallenkirche von zwei kurzen Jochen mit einem chorähnlichen Schluß in fünf Seiten des Sechzehnecks, 19 m tief bei 33 m Breite, alſo eine echte Gemeindekirche, amphitheatraliſch um die Kanzel gruppiert. Der innere Eindruck iſt denn auch ganz eigenartig konzentriert, dem Zentralbau nahe, und er würde bei der bedeutenden Höhe und der Lichtfülle noch wirkſamer ſein, wenn wir als Decke ein Netzgewölbe oberſächſiſcher Art ſähen. Das flache Spiegelgewölbe mit etwas verwilderter Stuckierung von 1724 hemmt gewaltſam die aufſtrebende Tendenz. Das Äußere iſt gegen den Chor gehalten arm und öde. Nur an den Portalen, namentlich am weſtlichen entfaltet ſich nochmals aller Glanz der verzierlichten Spätgotik. Die beiden einfaſſenden Bildhäuschen mit Maria und St. Wenzel ſind das graziöſeſte ihrer Art, nach dem Meiſterſchildchen mit J. G. wahrſcheinlich von einem Johann Götz um 1482. — Ganz wunderlich iſt das Dach konſtruiert, ein doppelter Trichter, deſſen Abwäſſer durch Holzrinnen in einen Kaſten und von da quer durch den Dachſtuhl auf den Waſſerſpeier des ſüdlichen

Strebepfeilers geleitet werden. — Der ſüdliche Turmaufbau iſt ſchon in früher Zeit aufgegeben, das Innere durch große Bogenöffnungen mit zur Kirche gezogen, neuerlich aber abgetrennt und als „Bilderſaal“ mit einer langen Reihe von Paſtorenbildern und ſonſtigen abſtändigen Kunſtſachen gefüllt, der Grundſtock eines Stadtmuſeums. Daran grenzt nach Oſten die Sakriſtei mit einem Obergeſchoß, in welchem die wertvolle Kirchenbibliothek, vorher auch die berühmten Muſikinſtrumente der Kirche verwahrt wurden. Ein „Wendelſtein“ gewährt den Aufgang gleich von außen und führt weiter zum Dachboden. Er vollendet das maleriſche Bild dieſer ungemein reizvoll gegliederten Ecke, die durchaus nicht planmäßig, ſondern mehr zufällig durch An- und Überbauten entſtanden iſt.

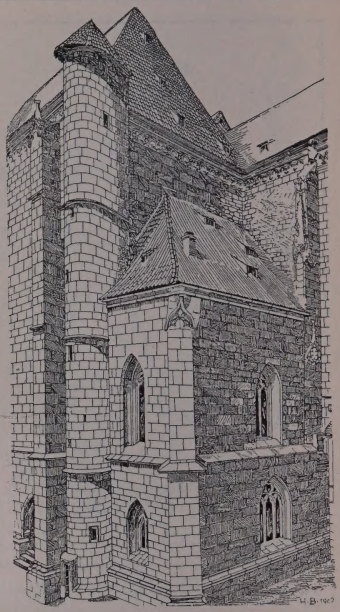

Abb. 58. St. Wenzel. Sakriſtei.

Von der ehemals gewiß glänzenden Ausſtattung iſt aus dem letzten Brande von 1517 nichts gerettet worden außer dem ehernen Taufſtänder, einer kelchförmigen Fünte von 1441 mit rohen Figuren am Bauch. Vielleicht auch — je nach der zweifelhaften Datierung — ein Cranachſches Bild: „Anbetung der heiligen drei Könige“. Das Bild iſt bedeutend ſchon durch die Gruppierung. Ganz abweichend von der althergebrachten Auffaſſung ſitzt Maria frontal in der Mitte. Die beiden von vorn ſeitwärts knienden Könige bilden mit ihr die ſtrengſte Pyramide. Doch wird dieſer Schulkniff nach oben gemildert durch den ſtehenden Mohren und das Gefolge. Die Charakteriſierung der Köpfe iſt ſehr reich und fein, von der ſpäteren Schabloniſierung noch ganz frei (der König rechts trägt die Züge Friedrichs des Weiſen). In Gewandung und Schmuckſtücken äußert ſich die üppigſte Farben- und Zierfreude, alles

Abb. 59. Die Anbetung der hl. drei Könige, von Lucas Cranach. Wenzelskirche.

Merkmale der reifſten Periode des Meiſters. Zeitlich muß es dem Wörlitzer Fürſtenaltar von 1510 nahe ſtehen, deſſen Gruppierung das gleiche Schema befolgt. Flechſig datiert es auf 1514. So wäre es durch irgend einen Zufall dem Brande von 1517 entgangen. — Den Stolz der Kirche bildet aber ein anderes Cranachſches Gemälde, „Der Kinderfreund“ (Abb. 54), das offenbar beſtellt

wurde, als die Wenzelskanzel ſchon dem Evangelium gewonnen war. Cranach hat bekanntlich den Vorwurf öfters behandelt und unter Kennern gilt das hieſige Bild als das beſte. Farbentechniſch hat es alle Vorzüge des Cranachſchen Stiles der Spätzeit. Die tiefen, leuchtenden Töne der Gewänder ſtimmen prachtvoll zu dem hellen Fleiſch. Aber als Bild, als Vorgang betrachtet iſt es doch armſelig. Selbſt wenn man die ſchreienden Mißverhältniſſe der körperlichen Proportionen überſieht, ſo empfindet man Pein, den Herrn in dieſem Gewimmel ſchreiender Säuglinge und drängender Frauen zu ſehen. Wie wenig Cranach die Kunſt der Vereinfachung verſtand, erſieht man daraus, daß er das Motiv der kindertragenden Frau nicht weniger als neunmal wiederholt. Und man teilt ganz mitfühlend den Unwillen der ſeitlichen Apoſtel, die mit böſen Blicken dieſes unfeine Zerren, Krabbeln und Drängen beobachten. Man datiert das Bild um 1528.

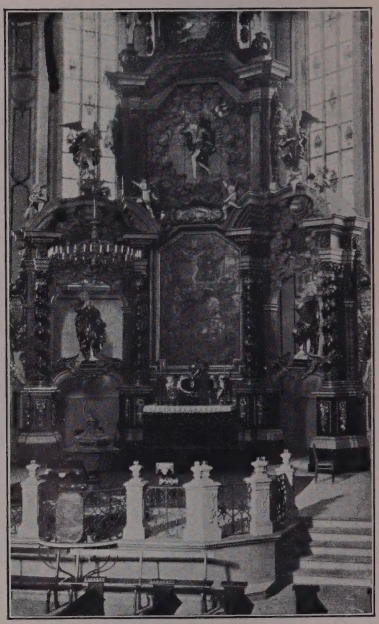

Abb. 60. St. Wenzel, Altarbau.

Was etwa in Naumburg ſelbſt um dieſe Zeit geleiſtet wurde, zeigt eine Anbetung der Dreikönige, datiert 1522, mit bunten Farben, unfreundlichen Geſichtern, erbarmungswürdigen Pferden. Mehr Beachtung heiſcht eine Anbetung des Kindes von Barthel Spranger, der 1546 in Antwerpen geboren, in Paris und Rom gebildet, als Hofmaler in Prag um 1625 ſtarb. Die Kompoſition iſt eine burleske Fortbildung von Correggios „Heiliger Nacht“, gut gezeichnet, abſcheulich manieriert in der Farbe. Sprangers Gemälde ſcheinen überaus ſelten zu ſein. Daß man ihn ſeinerzeit hochſchätzte, beweiſt ein gleichgroßer Kupferſtich nach unſerm

Abb. 61.
St. Wenzel. Pietà von einem Grabmal.

Gemälde von Joh. Müller. Eine faſt gleichartige Seltenheit iſt die Kopie eines Unbekannten nach einer Anbetung der Könige von Rubens, die er um 1620 für den Herzog Maximilian von Bayern malte. Das Original ſcheint verſchollen. Aber wir ſehen auch hier noch einen Kupferſtich nach dem Gemälde von Lukas Vorſtermann 1621. Noch weiter ins Ausland führt uns eine nicht üble Kopie einer „Beweinung Chriſti", die auf keinen Geringeren als Perugino zurückweiſt. Nehmen wir hinzu, daß ſich mit dieſer wunderlichen Sammlung noch eins der ſchlechten Lentulusbilder Chriſti vereint, ſo erkennen wir leicht die Trümmer einer Galerie, die ſich ein Liebhaber im 17. Jahrhundert zuſammengebracht und dann der Kirche geſchenkt hat.

Der Altaraufbau (Abb. 60) iſt ein rieſiges Schreinerwerk von 1680. Das Mittelbild, eine Kreuzigung in dreifacher Bühne, 1683 vom Dresdner Maler Harms geſchaffen, wird von zwei ſchräggeſtellten Türen flankiert, im nächſten Aufſatz ſpringt der Auferſtandene mit koketten Tänzerſchritten aus einem Wolkenkranze. Petrus und Paulus, Michael und Raphael ſtehen auf den gebrochenen Rundgiebeln der Türen. Das Ganze iſt reich bemalt und vergoldet, das Ornament und die Figuren mit großer Bravour geſchnitten, die Inſchriften kalligraphiſch verſchnörkelt, die Lichter mit gelber Seide hinterſpannt, um die pompöſe Wirkung zu ſteigern. In den Geſtalten liegt das wilde, deklamierende Pathos des echt katholiſchen Barock und man muß ſich nur wundern, daß man in einer nüchternen und armen Zeit auch auf evangeliſcher Seite an ſolchen Prunkſtücken viel Freude empfand. — Die Kanzel iſt jünger, ſchon etwas zopfig (um 1740), wie ein Schwalbenneſt angeklebt. Man ſpürt daran deutlich den Einfluß des Porzellanſtils. Der Schalldeckel läuft in eine wunderliche Flammenſpitze aus.

Von den zahlreichen Grabſteinen kann keiner Anſpruch auf künſtleriſche Bedeutung machen. Es ſind meiſt nur Schriftplatten mit Ornament oder allegoriſchem Aufputz. Doch ſehen wir daran, wie ſich eine Verirrung der Spätrenaiſſance, das Ohren- und

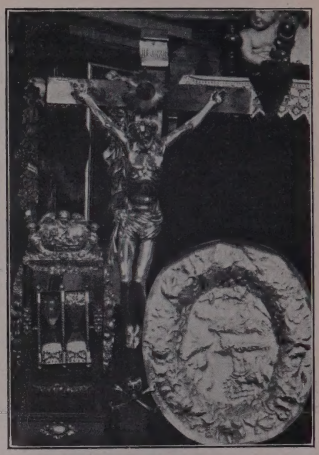

Abb. 62. St. Wenzel.
Kruzifix, Sanduhr und Taufbecken.

Knorpelwerk hier durch das ganze 17. Jahrhundert hält, zum Teil in tollen Auswüchſen. Hiſtoriſch intereſſant und an einem ſtets erneuerten Lorbeerkranz kenntlich iſt der Grabſtein des Pagen Guſtav Adolfs, Auguſtus von Leubelfing, der in der Schlacht bei Lützen durch zwei Schüſſe und drei Stiche verwundet hier den 15. November 1632 im Alter von 18 Jahren ſtarb. Das Bild der Naumburger Plaſtik dieſer Zeit können wir uns nur an den Trümmern eines großartigen Grabmals vervollſtändigen, die im Bilderſaal liegen. Es ſind zunächſt vier Marmorplatten mit bibliſchen Reliefſzenen, Anbetung des Kindes, Abenteuer des Jonas, Auferſtehung und Weltgericht, ſtiliſtiſch das barockſte, was man ſich denken kann. Die Körper ſtrecken und dehnen ſich wie Kautſchuck. Das Jonasrelief beſteht faſt nur aus Wolken- und Wellenfetzen. In dem Weltgericht ſind die maleriſchen Vorbilder der großen Symphonie von Nacktheiten rückſichtslos ins Plaſtiſche überſetzt, wobei das Behagen an der Schauſtellung ſinnlicher Reize ſich nur ſchlecht in der ſüßlichen Schlankheit der ſchwebenden und ſtürzenden Figuren verbirgt. Das tüchtige, faſt müheloſe Können des Künſtlers offenbart ſich doch beſſer an zwei Freifiguren, Caritas und Pietas (Abb. 61), die durch ſchönes Ebenmaß, ſaftige Fülle und prachtvollen Gewandſtil ausgezeichnet ſind. Leider iſt ſowohl über das Werk wie ſeinen Meiſter jede Kunde verloren. Man kann es nur ungefähr um 1630 anſetzen.

Noch ein Wort verdient der Silberſchatz der Kirche. Neben Kelch und Patene von 1375 finden ſich die Kannen, Büchſe, Kruzifix, Sanduhr, Taufſchale und Leuchter von dem Ratsjuwelier Peter Crügelſtein 1680 von ſeltener Schönheit. Aus dem dünnen Silberblech ſind die breiten Päonien- und Akanthmuſter ebenſo meiſterhaft getrieben wie die figurenreichen bibliſchen Szenen. Man muß zugeben, daß die weiche Bildſamkeit und die Leuchtkraft

Abb. 63. St. Moritz. Chriſtus und Maria vom ehemaligen Triumphkreuz. (Phot. Baenſch.)

Abb. 64. St. Moritz.

des Silbers weder vorher noch nachher je ſo vollkommen ausgebeutet worden iſt wie von den barocken Meiſtern.

Während das einſt mächtige und reiche Mönchskloſter St. Georg (außerhalb der Mauern auf dem Georgenberge) mit ſeiner romaniſchen Kreuzkirche ſpurlos von der Erde verſchwunden iſt, iſt die Kirche des nach Entfernung des Nonnenkonvents 1119 mit Auguſtinerchorherren beſetzten Moritzkloſters noch erhalten, doch auch nur in einer ärmlichen ſpätgotiſchen Faſſung, die ſie unter dem letzten tüchtigen Propſte Niethard Langenberg 1509—12 erlangte. Der Anlage nach iſt ſie ein langer, flachgedeckter Saal, in der Mitte von einem Chorbogen durchſchnitten, das Schiff mit vier Arkaden gegen ein nördliches ſchmales Seitenſchiff auf romaniſchen Grundmauern geöffnet. Der ſüdliche der beiden Weſttürme geht der Technik nach auf den erſten Gründungsbau um 1028 zurück und dürfte das älteſte aufſtehende Mauerwerk der Stadt ſein. Zwei reichgekehlte Portale erfreuen durch ihre feinen Steinſchnitte.

Der größte Schatz der Kirche ſind drei mächtige Eichenholzfiguren, ein betender Chriſtus aus einem Ölberg und ein Kruzifixus mit Maria von einem Triumphkreuz, das in die Gruppe Wechſelburg—Freiberg—Halberſtadt gehört (um 1230). Der Kruzifixus (Abb. 64) iſt trotz ſchlechter Erhaltung hervorragend durch den guten Körperbau, die ſorgſame, hochkünſtleriſche Fältelung des Rockes und den wahrhaft erſchütternden Ausdruck des Kopfes.

Hier ist alles heroischer Stil, die riesige Dornenkrone, die langgezogenen Haar- und Bartsträhnen, die brechenden Augen, die Stirnrunzeln, die breitvorhängende Unterlippe und die knirschenden Zähne. Vor dieser herben Kraft müssen die anderen Kreuze, auch das Wechselburger, verblassen. Selbst der Meister der Domstifter reicht mit seinem Lettnerkreuz nicht heran. Die Maria (Abb. 63) ist dagegen noch ganz unfrei, überschlank, in feinfaltige, klebende Gewänder gehüllt, die wie an Stangen drapiert, in der Mitte unschön vom Schleier und der Schoßfalte wie von ausgerungenen Handtüchern durchschnitten werden. Aber den Kenner erfreut dieser Formenschwall, diese Häufung von Motiven, welche in der Plastik der Harzstädte, in Quedlinburg und Braunschweig gesammelt sind. Das Gesicht ist dagegen des Meisters Eigen, dieselben Augen, das gleiche Stirnrunzeln, die lange, klobige Nase wie beim Christus. Die Hände sind ganz schwach. — Umgekehrt sind bei dem knienden Christus die betenden Hände das einzig sprechende Merkmal und im Verein mit einer klaren und breiten Faltenlegung den beiden Kreuzfiguren soweit überlegen, daß man an eine jüngere Kraft, einen Holzbildner um 1240 denken muß. Jedenfalls geben diese ehrwürdigen Sachen zu denken. Wir ermessen daran leicht den unübersehbaren Verlust ähnlicher Holzbildnereien des 13. Jahrhunderts und wir gewinnen eine Unterlage, eine Vorstufe für das grandiose Können des Stiftermeisters. Auf ihn geht sicher auch die zweite Merkwürdigkeit der Kirche zurück, der Grabstein des Bischofs Richwin († 1125), eine Ritzzeichnung von einer Sicherheit, die um die Füße die kecksten Faltenspiele kreisen läßt. Das wäre um 1125 undenkbar, entspricht aber einer Überarbeitung oder Erneuerung um 1260.

Die Othmarskirche war Holzbau bis 1690. Der Neubau 1691—99 aus Steinen der Marienkirche ist roh und formlos innen wie außen. Interesse erweckt nur ein spätgotisches Altarwerk (jetzt in der Pfarrei), eins der besten seiner Art, in den Hauptfiguren — Bonifazius, Anna und Valentin — voll sprühenden Lebens, die Gewänder in wild-barocker Bewegung (Abb. 65).

Auch die Marien-Magdalenenkirche steht an Stelle einer älteren Kapelle, die 1544 geschlossen und abgebrochen war. Da indes das Bedürfnis empfunden wurde, für Leichenpredigten in der Nähe des Friedhofs einen geschützten Raum zu haben, so

Abb. 65. Altarſchrein in St. Othmar.

wurde aus freiwilligen Spenden 1712—14 die einfache Saalkirche erbaut, deren innere Ausſchmückung, beſonders eifrig vom Bürgermeiſter Dr. Frauendorff betrieben, ſich bis 1728 hinzog. Die Stuckaturen führte der Italiener Brentani aus und es iſt bezeichnend für den nüchternen Sinn, daß ſie in der Stadt großen Unwillen erregten. „Unnötige Prahlereien und Gipſereien“ nennt ſie der gelehrte Oberpfarrer Schamelius. Sehr mit Unrecht. Für ihre Zeit ſind ſie voll Anmut und Zurückhaltung, Blumen und Fruchtgehänge, Lorbeer und Sonnenblumen, Maiskolben und Akanth von reinſter Bildung. Die Kanzelwand iſt ſogar recht gefällig gegliedert, die Decke durch Rahmen und Schilde in dreizehn Felder geteilt. Auf dieſen hat ſich nun ein Maler der leichtfertigſten und frivolſten Gattung verewigt, der Nürnberger Tier- und Freskomaler Wilhelm Röſſel. Ohne Übertreibung kann man ſagen, daß ſeine Schildereien an Dreiſtigkeit nicht ihresgleichen haben. In dem großen Mittelfeld ſehen wir ein rieſiges Weltgericht, frei nach Michelangelo, in den Ecken die vier letzten Dinge, den Tod, das Gericht, die Hölle und den Himmel, in den übrigen die acht Seligkeiten. Man würde beim Anblick der tollen Allegorien auf dieſen Verſtand gar nicht kommen, wenn nicht Frauendorff in einer gedruckten Leichenpredigt die Auslegung dazu gegeben hätte. Es ſind da faſt nackte Frauen und Männer, ſchlecht gezeichnet, grob ſinnlich aufgefaßt, brutal in der Farbe, die Männer braun und rot, die ſtrotzenden Weiber weiß mit grünen Schatten wie zwei verſchiedene Nationen.

Ein Gang von hier auf die beiden nebeneinander liegenden Friedhöfe, den Dom- und Wenzelskirchhof, wird nicht gereuen. Wir finden einige Ergänzungen und Nachklänge der Naumburger Plaſtik. Auf dem Domfriedhof ſind zahlreiche Denkmäler erſt in

jüngſter Zeit (1879) beſeitigt. Erhalten ſind vier zuſammengehörige Epitaphien der Familie des Dombaumeiſters Johann Martini, ſeines Schwagers Valentin Buſch, der 1566 von einem betrunkenen Futterknecht erſtochen wurde, eine anziehende Porträtſtudie in ſpaniſcher Tracht; dann eine Relieftafel mit ſieben knienden Kindern, die 1564 bis 66 an der Peſt ſtarben, ſchließlich Vater († 1584) und Mutter mit zwei Kindern vor der Dreifaltigkeit kniend, dies aus der Hand oder Schule des H W, dem auch das Epitaph des Hans Weis von 1568 auf dem Wenzelskirchhof angehört, eine Stele mit einer ſehr fein empfundenen, zwiſchen Gotik und Renaiſſance ſchwebenden Trinität in Form des „Gnadenſtuhls." Noch in der Verwitterung höchſt anziehend iſt eine freie Grabſtele für den Polyhiſtor M. Ch. Laurentius († 1706) mit zwei reizenden allegoriſchen Mädchen, ſowie eine korinthiſche Säule für Hier. Glaſer († 1690) mit Paſſionsſzenen in feinſtem Relief an dem hohen Sockel, daneben zwei pathetiſche Weiber. Man iſt erſtaunt über dies Nachleben ſo echter Renaiſſance, die ſich hier um mehr als ein Jahrhundert verſpätet hat. Neben anderen Epitaphien mit den üblichen Putten und Klageweibern ſticht durch die treuherzige Wärme das Doppelbildnis der Geſchwiſter Schwabe von 1729 hervor. Beide ſind ganz nach der letzten franzöſiſchen Mode gekleidet und faſſen ſich zärtlich mit den Händen.

Abb. 66. Rathaus. (Phot. König.)

Das alte Naumburg war durch die großen Brände von 1517 und 1532 ſo gut wie vernichtet. Vielleicht das einzige leidlich erhaltene ältere Haus iſt die Moritzpfarre, im Untergeſchoß ärmliche Gotik, im Obergeſchoß, auf Holzknaggen nach der Gartenſeite vorgekragt, Fachwerk mit Lehmſtakung, darauf ſogar einige

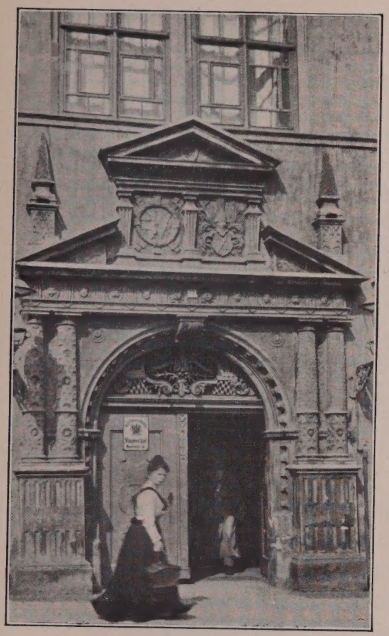

Abb. 67. Portal am Rathaus.

Wandmalerei. — Aus Aſche und Trümmern erhob ſich vor und nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine neue Stadt, ſtattliche maſſive Häuſer — für den Fortbeſtand des Fachwerks bürgt nur ein Haus Ecke Roſengarten, neuerlich ſehr gut hergeſtellt — in einem beſcheidenen Miſchſtil mit feinprofilierten Fenſterreihen, Rundbogenpforten bekannter Art und Giebeln oder Zwerchhäuſern, an denen die hergebrachte gotiſche Verblendung mit Maßwerken (ſ. Ägidienkurie, Abbildung 53) nunmehr in ein ziemlich trockenes Netz von Simſen und Liſenen (Pilaſter) umgeſetzt wird. So am „Schlößchen“ 1542, an der Propſtkurie 1550, am Reſidenzhaus 1560, in reiner Renaiſſance mit Pilaſtern, Muſchelniſchen, Beſchlägbändern und Pyramiden nur am Burgkeller in der Großen Mariengaſſe. Als bezeichnendes Beiſpiel dieſes echt Naumburger Profanſtils darf das Rathaus gelten.

Man ſieht es dem heutigen Bau nicht an, daß er aus drei oder vier getrennten Häuſern, dem alten Praetorium, dem neuen Haus (1482—88), einem Tanzhaus und einem Gewandhaus zuſammengewachſen iſt. Denn nach dem Brande von 1517 wurde der ganze Komplex einheitlich erneuert und unter ein Dach mit „zehn Erkerlein“ gebracht. Für jene Zeit iſt die breite, faſt ganz ſymmetriſche Marktfront eine große Tat, der leider auch die alte Freitreppe neben der Durchfahrt zum Opfer fiel. Im Innern iſt ſpäterhin noch rüſtig fortgebaut worden. 1556 entſtand die „Fürſtenſtube“, darin einige bemerkenswerte Porträts, und der neue Wendelſtein zum Obergeſchoß mit einer ſehr fein umrahmten Renaiſſancetür.

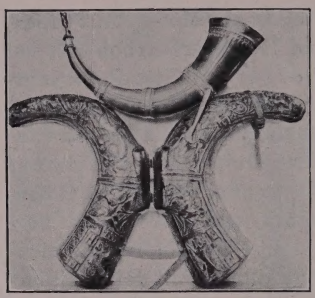

Abb. 68. Trinkhorn im Rathaus.

1611 wurde das Äußere erneuert und dabei die große, nichtsſagende Inſchrift unter dem Dachſims aufgemalt. 1612 erſtand in feinſter Spätrenaiſſance das Hauptportal, eine Ädikula von ausgezeichnet abgewogenen Verhältniſſen und reichſtem Detail (Abb. 67). Nach dem großen Kriege, 1656, wurden einige Decken mit Stuckreliefs verſehen, das eine am Binnenhof mit Allegorien auf die vier Jahreszeiten in der Zeichnung unglaublich naiv, in der Formgebung ſo verſchwommen und teigig wie es dem Naumburger Knorpelſtil entſprach.

Von dem Ratsſilber hat ſich nur ein Trinkhorn (Abb. 68) etwa aus Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten. Es iſt ein mächtiges Büffelhorn mit Silberbeſchlägen und Löwenfüßen. Eine niellierte Inſchrift kann etwa geleſen werden: Hilf got wes wir beginnen — das ein gut ende gewinne — unde zcu allen ſtunden — durch dine hiligen wunden. Denn das Horn wurde bei allen Staatsaktionen des Rats, bei Empfängen, Flurgängen uſw. benutzt, und zum Herumtragen diente ein Lederfutteral mit gepreßten Tieren und Ornamenten, dem Stil nach aus gleicher Zeit, rotbraun gefärbt, gewiß ein ſeltenes Stück, das an trinkfrohe Zeiten erinnert. Noch ſtärker ſpricht für dieſen Zug das ſogenannte Weibernöſel, ein mächtiger Tonkrug von 22 Liter Inhalt, Frechener Steinzeug von 1600 mit aufgelegten Ranken und Eichenblättern. Daraus wurde bei Ratsfeſten den mitfeiernden Frauen der Wein gereicht. Der Handelsherr Steinauer ſtiftete 1723 hierzu eine Zinnfaſſung, auf dem Deckel ein überaus rundes Weibchen in Reifrock und Pelzmütze, das in der Rechten einen Becher hebt. Auf einem Schildchen die Inſchrift: Zu Naumburg trinkt man gerne Wein — in mich geht iust ein Noesel nein — viel Weiber haben mich visiret — Herr Steinauer aber renoviret — zu Ehren der brafen Weiber-Schaar — im ſiebzehnhundert drei und zwanzigſten Jahr.

Der Marktbrunnen (Abb. 69) wurde 1547 in einem Becken von Seeberger Sandſtein gefaßt, der „ſteinerne Mann“ aber erſt 1579 geſetzt. Es iſt der heilige Wenzel, der in ritterlicher Rüſtung, die

Abb. 69. Marktbrunnen.

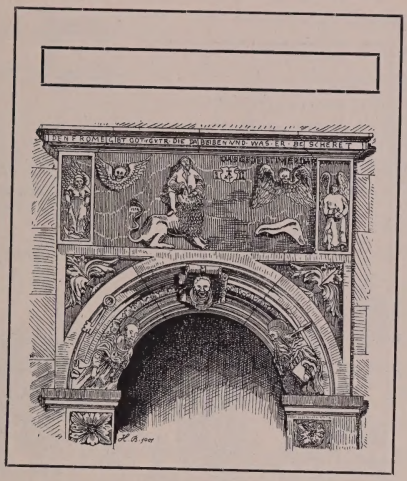

Abb. 70. Portal am Hauſe zum Simſon.

Lanze in der Rechten, die Linke am angelehnten Schild mit dem Stadtwappen, wie ein Roland den Marktfrieden zu überwachen ſcheint.

Die übrigen den Markt einfaſſenden Häuſer haben faſt alle kleine Merkwürdigkeiten und hiſtoriſche Erinnerungen durch vornehme Gäſte. Am bedeutendſten iſt wohl No. 10, wo unter anderen Napoleon nach der Schlacht bei Jena logierte. Es hat eine prachtvoll geſchnitzte Eichenholztür, an der man die beginnende Verknorpelung der Renaiſſance um 1620 recht gut ſtudieren kann. An Nr. 15, kenntlich an einem Relief der Taufe Chriſti von 1568, gewahren wir eins der Naumburger Wahrzeichen. Vom Giebel einer Dachgaupe ſchaut ein Männerkopf herunter, der letzte wehrhafte Mann, der bei der Verwüſtung der Stadt durch Heinrich IV. übrig blieb, da er ſich aufs Dach geflüchtet hatte. Ein anderes iſt an der Rathausecke als Konſol einer Holzfigur des heiligen Wenzel ſichtbar, zwei Hunde, die ſich um einen Knochen balgen, eine Anſpielung auf den Gegenſatz von Stadt und Stift.

Auch die übrigen der alten Hauptſtraßen haben noch manche hübſche Häuſer, an denen ſich die beſcheidene Fortbildung des Faſſadenſtils bis zum Biedermeier verfolgen läßt, und in geringer Zahl tritt ſeit etwa 1560 auch ein Motiv auf, das in andern alten

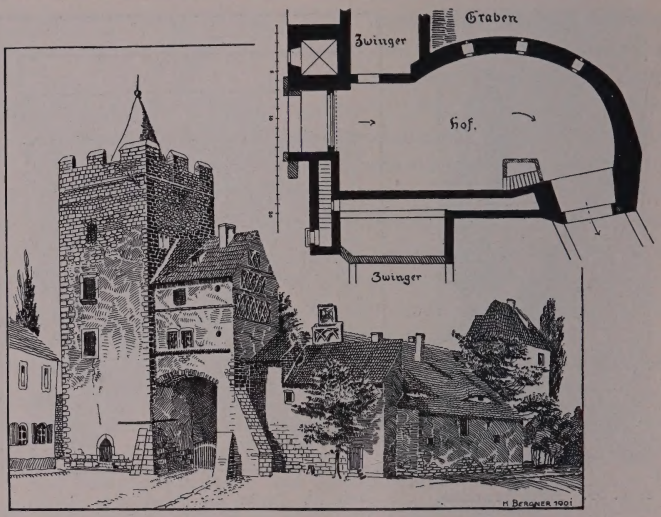

Abb. 71. Marientor. Grundriß und Ansicht.

Städten so hohe malerische Reize gewährt, der Erker. Die ersten Beispiele finden sich in der Herrengasse, in reicher Renaissance, Große Jakobstraße 25 und 32, der jüngste Engelgasse 3 im blühenden Muschelstil. In der Großen Jakobstraße bezeichnet Nr. 29, jetzt „Drei Schwanen", die Stelle der alten Jakobskirche, die als Filiale von St. Wenzel bis 1540 bestand. Das Haus ist 1559 datiert, kenntlich durch ein überaus klägliches Relief der Auferstehung, wie auch an einem Pfeiler des Gastzimmers einige schwache Reliefs eingemeißelt sind. Für die Manier dieser frommen Schutzbilder ist das Portal zum Simson, Große Mariengasse 13, von 1574 bezeichnend, in der architektonischen Aufmachung gute Renaissance, im Figürlichen trübselige Spätgotik, die Köpfe der Engel reine Totenmasken, die Finger dicke Flossen, die Falten wulstige, teigige Wellenzüge, die Komposition ein unklares Nebeneinander. Der Meister IN ist ein ganz barocker Seitengänger von MS und diese beiden plastischen Genies muß man kennen lernen, um die krankhaft verknorpelte Manier des 17. Jahrhunderts zu begreifen (Abb. 70).

Die Befestigung der Stadt, 1276 dem Markgrafen von Meißen abgerungen, bestand noch bis Mitte des 15. Jahrhunderts nur aus

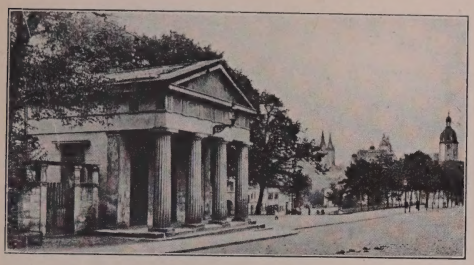

Abb. 72. Wachthäuser am Jenaer Tor.

Graben, Wall, Plankenzaun und Holztürmen. Die Stadtmauer war nichts anderes als eine Lehmwand oder „Bleiche". In den Zwingern bewahrte der Rat die Geschütze und Steinkugeln, die er (z. B. 1396) von Steinmetzen auf dem Röddel bei Balgstädt hauen ließ. Einige dieser zentnerschweren Kugeln, im Steinbruch verschüttet, sind in den letzten Jahren dort gefunden und am Spielplatz des Domgymnasiums aufgestellt worden. Seit ca. 1440 wurde die ganze Umwallung nach den neuesten Prinzipien der Festungsbaukunst massiv erneuert, ähnlich wie in Nürnberg mit Graben und doppeltem Mauerzug, den die großen Heerstraßen in fünf gewaltigen Torburgen durchbrachen. Diese trotzige Armatur, durch einen großen Plan in der Stadtbibliothek bis auf alle Einzelheiten festgehalten, wurde in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ohne jede Veranlassung mit einer wahren Zerstörungswut niedergelegt bis auf das einzig erhaltene Marientor, das aber auch als besterhaltenes aller deutschen Torburgen gelten kann (Abb. 71). Es ist 1446 von Meister Valentin Weiße erbaut und 1511 erneuert worden, der Anlage nach ein richtiges Fangtor. Ein schlauchartiger, rings von Wehrgängen umfaßter Hof schließt nach außen mit einem Torhaus, das zur Sicherung vor dem direkten Schuß seitlich gelegt ist, nach innen mit einem Torhaus, das an einen mächtigen Bergfrid angelehnt ist. Die Idee, seit Römerzeiten im Burgenbau wirksam, geht dahin, einen Feind, der etwa das äußere Tor gestürmt, durch die beiden herabgelassenen Fallgatter zu fangen und widerstandslos von oben zu vernichten. Ob das auch nur einmal gelang, ist fraglich, denn ein Belagerer mußte die Falle erkennen. Wahrscheinlich ist die Methode des doppelten Verschlusses auch mehr zur Überwachung des Verkehrs so beliebt geworden. Denn nichts war einer friedlichen Stadt, die nicht immer in Belagerungszustand leben konnte, nötiger, als jede einreitende Schar in einem gut funktionierenden „Wartesaal" auf Herz und

Nieren zu prüfen, ehe der volle Eintritt geſtattet wurde. Teilweiſe noch feſter und gewaltiger waren die übrigen drei Haupttore, das Jakobs-, Wenzels- und Salztor, deren prachtvoll maleriſche Gruppierung uns nur durch kleine Lithographien um 1830 überliefert iſt. Das Salztor wurde um dieſe Zeit weiter hinausgerückt auf den Platz der alten Feldmeiſterei und zwar in Geſtalt von zwei Wachthäuschen mit Kolonnaden (Abb. 72).

Abb. 73. Bürgerpark, Durchſicht auf den Dom.

Inzwiſchen hat ſich außerhalb der beiden alten Stadtberinge und der älteren Vorſtädte ein neues Naumburg entwickelt, meiſt vornehme Villenſtraßen, in denen ſich die jungdeutſche Architektur mit all ihrer Unreife, ihrer Überladung, ihrer gelehrten Stilfülle von der klaſſiſchen Römervilla und dem Schweizerhaus bis zu den barocken Wildlingen des Jugendſtils ausgeſprochen hat. Man glaubt da Muſterbücher oder Bauzeitungen aus aller Herren Ländern zu durchblättern. So ſchwer, ſo unmöglich iſt es modernen Architekten, ein altes Stadtbild fortzuführen und den künſtleriſchen Zuſammenhang zwiſchen einſt und jetzt herzuſtellen. Nicht anders iſt der Eindruck, wenn wir den Abhang des alten verrufenen Galgenbergs hinaufſchreitend den Bürgerpark beſuchen, der um 1840 auf einem vormals öden und zerriſſenen Schluftgelände angelegt wurde. Die ſtille Ruhe, die träumeriſche Einfalt des deutſchen Waldes war den Schöpfern zu arm und ſimpel und ſie ſuchten ihren Ruhm in möglichſt bunten, auffälligen, ſeltenen Exoten. Aber wer nicht an nationaler Feinfühligkeit leidet, wird ſich an den Farben- und Schattenſpielen, den Schluchten, Brückchen und Durchblicken und ähnlichen Künſteleien herzlich erfreuen (Abb. 73).

Abb. 74. Schulpforte. Blick in den vorderen Hof.

3. Schulpforte.

Durch einen der gesegnetsten Erdenwinkel wandern wir das kleine Stündchen saalaufwärts der Pforte zu, um hier den anderen Zweig mittelalterlichen Kulturlebens, den mönchischen, an einem der glänzendsten Beispiele kennen zu lernen. Denn an wirtschaftlicher Rührigkeit und geistigem Einfluß überragte die Pforte bei weitem die meisten der thüringischen Klöster, durch die pietätvolle Bewahrung seiner Denkmäler steht es an erster Stelle.

Die Anfänge dieser Siedelung sind ganz romanhaft. Im Jahre 1128 gründete Graf Bruno von Pleißen auf seinem Erbgut Schmölln ein Benediktinerkloster, das er sehr reich mit 1100 Hufen, fast dem dritten Teil des Pleißengaues, ausstattete. Aber die schwarzen Brüder bewährten sich nicht und Bischof Udo I. ließ sich kurz vor des Stifters Tode die Vollmacht geben, die „unnützen Personen" zu entfernen. Auf einer Reise nach Hildesheim war er im jungen Zisterzienserstift Walkenried eingekehrt und hatte hier den günstigsten Eindruck von der neuartigen, arbeitsfrohen und todesmutigen Frömmigkeit der Graumönche gewonnen. Es gelang ihm mit

vieler Mühe, eine kleine Samnung nach Schmölln zu verpflanzen (1134). Aber schon nach zwei Jahren verzagten auch die Zisterzienser in der rohen slavischen Umgebung, und der Bischof stellte ihnen frei, nach Abtretung der reichen Schmöllner Güter sich an irgend einem günstigeren Punkte seines Sprengels niederzulassen. Die Brüder durchwanderten prüfend das Land und fanden schließlich in nächster Nähe der Bischofsstadt unter dem Kösener Paß das Plätzchen, das ihren Ordensgewohnheiten in idealer Weise entsprach, eine versumpfte Flußaue, eine ungezähmte Wasserkraft, kahle Berge auf der einen, Urwald auf der andern Seite, von den großen Verkehrswegen umgangen, nur von ärmlichen, slavischen Fischerdörfern besiedelt. 1139 zogen sie ein und maßen sich ihre Bauplätze am Fuß des alten Reichswaldes, des heutigen Knabenberges, aus. Wie ein Wirbelwind fuhren ihre rüstigen Arbeitsarme in die Wildnis. Es währte kein Menschenalter, so war das ganze Landschaftsbild verändert. Die erste Sorge war die Regulierung der Saale durch lange Uferdämme. Einmal entwässert, ließ sich das gefürchtete „Wolfsgeschlinge" schrittweis zu fruchtbarem Wiesen- und Weizenboden umarbeiten. Bei dem Klostervorwerk Kusne (Kösen) ward ein Wehr in die Saale gebaut und ein Arm abgezweigt, die „Kleine Saale", der das Kloster durchfloß, die Mühlen trieb, die Fischteiche speiste und das Floßholz von der oberen Saale (Ziegenrück) bis an die Pforte führte. Hierzu kam 1180 die Kösener Saalbrücke, die erste ihrer Art, technisch angesehen eine Großtat, wenn auch die mittleren Bogen zunächst nur Holzwerk waren. Sie erlag leider beim Hochwasser im November 1890 dem Druck angestauten Floßholzes. Eine fahrbare Straße von hier nach Naumburg, andererseits nach Eckardtsberge, Weimar und Erfurt stellte nunmehr eine sichere Verbindung mit dem thüringer Hinterland her. Wie in den Gärten die feinen französischen Gemüse- und Obstsorten gepflegt wurden — der Borsdorfer Apfel hat z. B. seinen Namen vom Pförtner Meierhof Porstendorf — so grünten bald die weißen Kalkberge von edlen Reben und das mühsam-fröhliche Wein- und Winzerleben wurde dem Naumburger Winkel unverlierbar eingeprägt. „Was Joseph dem Pharao in den dürren Jahren gewesen, so rühmt Bischof Udo, das sei ihm das Kloster Pforte geworden."

Aber damit nicht genug. Eine unersättliche Erwerbslust streckte

ihre Arme in die Nähe und in die Weite. Wie es die wirtschaftliche Lage des Adels und der fromme Zeitgeist mit sich brachte, so floß dem Kloster durch Schenkung und Käufe ein vielfach verzettelter Kleinbesitz zu, der nun zielbewußt durch Tausch und Kauf, auch mit Verlusten abgerundet, zum landwirtschaftlichen Großbetrieb der „Grangien" umgebildet wurde. So entstanden die großen Domänen bei Porstendorf, Wiehe, Memleben, Leipzig, daneben notwendige Stützpunkte für Geld- und Handelsgeschäfte in Eisenach, Erfurt und Naumburg. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts tritt allmählich ein höchstes Ziel, das Bild der reichsunmittelbaren Abtei, in den Gesichtskreis der Äbte. Wir können aus den Urkunden die Vorstöße und Versuche auf dem rechten Saalufer verfolgen. Sie wurden bald aufgegeben. Aber auf dem linken führten sie ganz nahe bis zur Bildung eines unabhängigen, geschlossenen Klosterländchens. Hier auf dem Saale-Ilm-Plateau wurde dem verarmten Adel, den verkümmerten Nachbarklöstern ein Dorf, ein Hoheitsrecht nach dem andern abgekauft. Schonungslos werden Bauerngüter, selbst Dörfer und Kirchen „gelegt". Und um 1320 ist der Komplex der Klosterdörfer geschaffen, die später das „Amt Pforte" bildeten. Diese ehrgeizige Politik wurde freilich durch die Erstarkung der wettinischen Verwaltung und den Ausgang des Grafenkrieges (1350) unterbunden. Seitdem macht das Kloster eine merkliche Schwenkung ins Fahrwasser der Finanzwirtschaft und entwickelt sich bis zur Reformation immer einseitiger als Hypothekenbank. Denn seit ältester Zeit war die Kapitalkraft durch den klösterlichen Gewerbebetrieb gestärkt. Ja die Mönche trieben mit ihren Produkten, Schuhen, Tuchen und Wein einen gewinnreichen Exporthandel bis Magdeburg und Brandenburg.

Wenige Jahre nach Auflösung des Konvents gründete Herzog Moritz (1543) hier eine Fürstenschule, die noch heut die alten Mauern mit frischem Jugendleben erfüllt. Es ist also doppelt lehrreich, die Stätte kennen zu lernen, wo Lehrer wie Bertuch, Ilgen und Koberstein wirkten und Schüler wie Klopstock und Nietzsche gebildet wurden.

Die Pförtner Kunst ist zum Teil Mönchskunst, wenigstens bis ins 13. Jahrhundert. Denn die Zisterzienser waren immer ihre eigenen Baumeister und Bildner. Und durch ihre enge Verbin-

dung mit den Mutterklöstern rückwärts bis Morimund, Citeaux und Clairvaux blieben sie im engsten Zusammenhang mit der französischen Entwickelung, wie sich naturgemäß auch alle Baugewohnheiten des Ordens hier vorfinden. Andererseits wirkte die Naumburger Kunst je länger je mehr auf die Kunstgesinnung und die Formensprache ein, und es ist für den Forscher vom höchsten Reiz, das Wettspiel der Kräfte, das zeitweilige Voraneilen, Zurückbleiben und Nachahmen zu verfolgen.

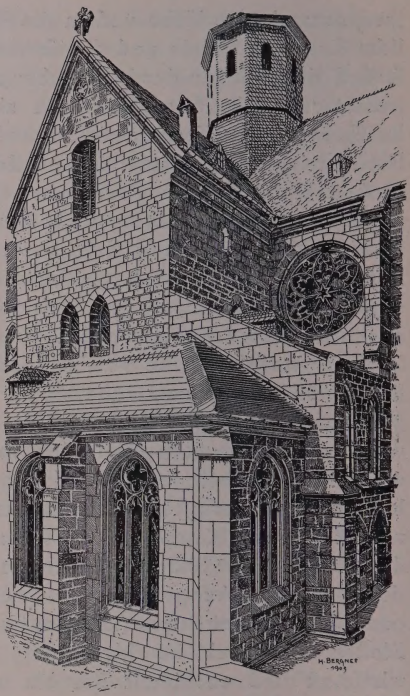

Abb. 75. Schulpforte. Ansicht des Südkreuzes.

Die Kirche ist zwar seit 1251 vollständig umgebaut, enthält aber noch den Kern der ersten, flachgedeckten, sehr niedrigen kreuzförmigen Basilika von 1137, die dem Detail nach zu urteilen in der ganzen Herbigkeit und Armut der prunkfeindlichen Ordensregel aufgeführt war. Aber gleich die Chorbildung eröffnet uns eine weite Perspektive. Wir finden da — fast noch unberührt — neben dem Altarhaus je zwei Zwillingskapellen mit den Ansätzen (gestaffelter) Apsidiolen, das Schema von Citeaux I, und dann von hier auf die zeitlich ganz nahestehenden Chöre von Bürgelin 1140 und Georgental 1143 übertragen, wahrscheinlich auch auf die beiden östlichen Tochterklöster Pfortas, Leubus und Altenzelle (1173). Im Schiff sehen wir noch die alten Pfeiler mit den Überfangbögen, dazwischen können wir mit Sicherheit Arkaden auf Säulen ergänzen und haben dann das „Echternacher System" mit Stützenwechsel, das damals allerdings schon stark veraltet war. An beiden Hochwänden

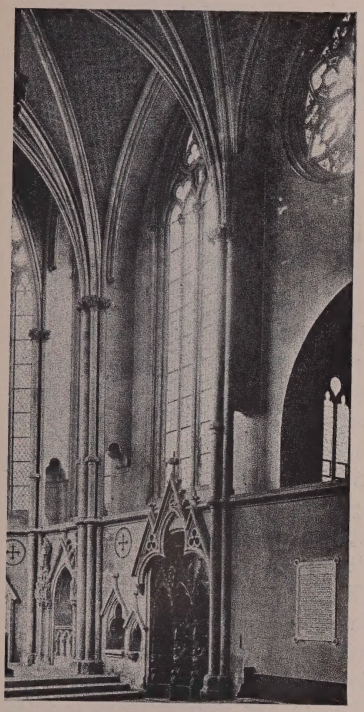

Abb. 76. Schulpforte. Chor innen.

ſind die kleinen, unregelmäßigen Fenſterniſchen noch ſichtbar. Das erſte Joch iſt noch geſchloſſene Mauer. Soweit reichte die Mönchskirche und als Abſchluß haben wir uns einen quer durchs Schiff gezogenen Lettner zu denken.

Der gotiſche Umbau begann um 1248 mit der Erhöhung und Einwölbung des Querhauſes. Man erkennt außen am Südkreuz den Übergang zu beſſerer Quadertechnik (Abb. 75). Doch hat man das alte Dachgeſims emporgenommen. Einige Kapitäle im Innern und die famoſe Giebelblume zeigen noch Übergangsformen. Die Scheidebögen ſind durch merkwürdig plumpe Verſtärkungen belaſtet, die Gewölbe der Kreuzarme niedriger gehalten als die der Vierung, die äußere Verſtrebung fehlt oder vielmehr ſie wird durch die ſo überaus maleriſchen Kapellenanbauten erſetzt, die man ſpäter herumzog.

Der Grundſtein zum Umbau des Chors wurde am 21. März 1251 gelegt, die Weihung fand am 8. September 1268 unter großer Teilnahme ſtatt. Auch die Zeitgenoſſen ſcheinen dieſen Bau als ein Ereignis empfunden zu haben. Denn hier legte die völlig ausgereifte Gotik ein Muſterbeiſpiel ihrer freien und leichten Konſtruktion mit einer für kleinere Kirchen vorbildlichen Beſchränkung vor, das für die mittel- und oſtdeutſche Schule, beſonders für das Backſteingebiet bahnbrechend wirkte. Als Architekten darf man einen Mönch Albertus anſprechen, der 1250 als magister operis zeichnet, wahrſcheinlich kurz vorher aus Frankreich heimgekehrt. Denn der Chor verrät nach Dehios Urteil die genaue Kenntnis

der campagnischen und burgundischen Schule. Mit Einbeziehung des alten Chorquadrats ist der Grundriß in zwei Rechteckjochen und einem Schluß aus fünf Seiten des Achtecks entwickelt, der Aufbau zweigeschossig. Die untere, sehr dicke Sockelmauer ist ringsum durch reizvoll übergiebelte Wandnischen, Schränke, Seitenaltäre und Priesterstze liturgisch nutzbar gemacht. Darüber geht ringsum ein Laufgang wie in Naumburg, der die dünnen Mauerzungen durchbricht. Denn der Oberbau ist in der Auflösung und Verflüchtigung der Wand bis an die Grenze des Möglichen fortgeschritten. Die Mauer, nur noch 75 cm dick, ist zum größten Teil in Fenster aufgelöst. Nur an den Eckpunkten springen, den äußeren Streben entsprechend, keilförmige Zungen herein, die an den Vorderkanten die Dienstbündel aufnehmen, oben jedoch der Schildrippe folgend in der Spitztonne eingewölbt sind. Diese Nischenwölbung gestattet die volle Ausnutzung der Lichter, bildet aber auch eine wertvolle seitliche Verspannung und wirkt ästhetisch so schön, weil sie mit den Stützen und Gewölben gewissermaßen als Hintermauerung völlig zusammengeht. Das Kräftespiel gotischer Konstruktion ist hier bis aufs nackte Geripp bloßgelegt. Es klingt sehr wohltuend in der Fensterarchitektur aus. Die feinen Pfostensäulchen erscheinen als perspektivische Verjüngung der Dienstbündel und die Maßwerke, innen und außen mit Rundstäben besetzt, scheinen die Druckkräfte der Decke in ein Spiel geometrischer Verspannungen aufzulösen. Im vierteiligen Südfenster finden wir sogar ganz originelle Formen, wie sie in der Hochgotik sonst nicht vorkommen, weich ineinander fließende Herzen ohne Zirkelschläge. Besondere Bewunderung verdienen die beiden Fensterrosen oben im vorderen Joch, wahre Meisterwerke der Speichenkonstruktion. Von der alten Grisailleverglasung haben sich nur noch einige kleine Felder gerettet, Blatt- und Blütenmuster von hoher Schönheit der Zeichnung.

Man werfe noch einen Blick auf die Nischen der Sockelmauer. Diese Einfassungen und Überdachungen sind voll Eigenart, die dreiteilige Wimperge über den Priesterstzen ganz ohne Vorbild, mit genialer Sicherheit wie Schreinerwerk zusammengeschnitten. Auf den Pfeilerbündelchen an den Altarnischen sehen wir wieder Studien nach reichen französischen Choranlagen. Im 15. Jahrhundert hat man kleine Bildsäulen darauf gesetzt. Es sind die Stifter und

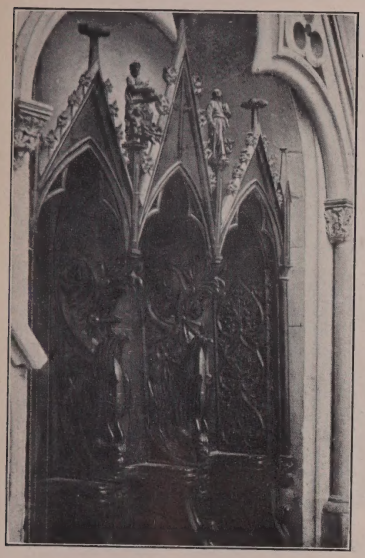

Abb. 77. Schulpforte. Dreiſitz.

Patrone — man wollte ſich etwas ähnliches leiſten wie im Dom — Johannes der Täufer und Maria, Graf Bruno mit dem Kirchenmodell und Biſchof Udo I., kunſtloſe Durchſchnittsware. Beachten wir noch den Hochaltar, der von reizenden Zwergarkaturen umſtellt iſt, die Wandſchränke im Chorhaupt und die beiden kleinen Niſchen an der Südſeite, die als Credenz und Piscina dienten, ſo verſtehen wir recht den unermüdlichen Eifer des Architekten, alle liturgiſch nötigen Stücke monumental zu geſtalten. Der Dreiſitz (für den amtierenden Prieſter und zwei Diakonen) iſt eine gefällige Holzſchnitzerei um 1350, die mittleren Wangen mit köſtlichen Drachen. Auf den Fialen ſtehen jetzt kleine Evangeliſten von einer Renaiſſancekanzel (Abb. 77).

Die Ornamentik der Kapitäle ſteht in der friſchen Blüte des Naturalismus, wenn auch ſolche Bravourſtücke wie am Naumburger Weſtlettner nicht vorkommen. Immerhin zeigen einige Schlußſteine Blattkränze von reizender Erfindung. Leider ſind dieſe Feinheiten durch eine ſtumpfe Neubemalung gedrückt und vor allem wirkt der rote, kleinlich gemuſterte Anſtrich der Gewölbkappen niederſchlagend. — Der inneren Formenfülle entſpricht das Äußere nicht. Streben und Geſimſe ſind ſo einfach wie möglich.

Über den alten Zwillingskapellen legte Meiſter Albertus zwei Oberkapellen — S. Trinitatis und S. Margarethae — an, die er in breiten Spitzbögen gegen den Chor öffnete. Es ſind lauſchige Hallen mit ſchönen Durchblicken. Zur nördlichen führt eine Steintreppe im Nordkreuz. Hier finden wir einige Seltenheiten, Reſte der erſten Ausſtattung, einen Kleiderſchrank ähnlich einem Schilderhaus, einen Wandſchrank, deſſen Klapptür mit bemaltem Pergament

Abb. 78. Schulpforte. Schiff der Kirche. Außen von Süd.

überzogen war, eine gewaltige Buchenholztruhe; alle drei mit prächtigen Eisenbeschlägen. In der Truhe einen romanischen Kelch aus Rotbuche und einen gotischen aus Pappelholz, bemalt und vergoldet, einzig in ihrer Art und ein Beweis, daß die Pförtner mit der Ordensarmut Ernst machten. Dazu gehört eine Verfehlaterne aus Pappel, eine Reliquienbüchse aus Esche und der Deckel eines anderen, worin „Davids Schleuderstein" geborgen war, endlich ein Kästchen aus feinstem Weidengeflecht, wahrscheinlich morgenländischer Herkunft.

Der Umbau des Schiffes zog sich seit 1268 langsam hin bis tief ins 14. Jahrhundert. Dabei wurde die Kirche nach Süden verbreitert und nach Westen verlängert, aber so sprunghaft und ruckweise, daß eine ganz verwickelte Baugeschichte zu erzählen wäre. Es sei nur bemerkt, daß der Chormeister noch die acht östlichen Joche des Seitenschiffes errichtete. So weit reichen nämlich seine eigenartigen Maßwerke (Abb. 78), wie er auch einen charaktervollen Plan der Westfassade hinterließ. Der Umbau des Mittelschiffes begann unter einem Stümper. Hier wurden die Säulen des alten Stütz-

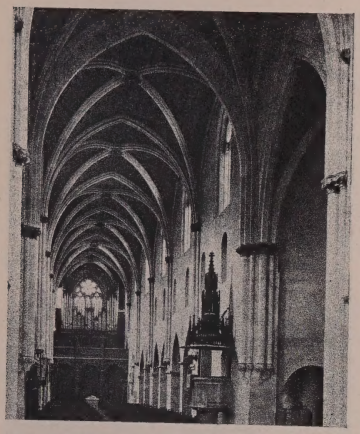

Abb. 79. Schulpforte. Schiff der Kirche. Innen nach Weſt.

wechſels durch Pfeiler erſetzt, deren dünne Kämpfer aber höher liegen als die der Hauptpfeiler und dadurch ungleiche Schenkel in die Arkadenbögen einführen. Noch höher ſetzen auf beſonderen Konſolen die Wanddienſte auf. Häßlicher und ungeſchickter konnte die Überleitung des alten in das neue Syſtem kaum ausgedacht werden.

Sonſt iſt das ganze Schiff in den guten Formen des Chormeiſters zu Ende geführt. Das Ornament der Kapitäle und Schlußſteine iſt teilweiſe ganz vorzüglich, erſt in den letzten Jochen ſpürt man einige Erſchlaffung des Schönheitsſinnes. Es tauchen Blattformen auf, die im Ornament unbrauchbar ſind, Erle, Haſenwurz, Neſſel, und dieſe ſind unorganiſch angeklebt. Das nördliche Seitenſchiff konnte wegen des Kreuzganges nicht verbreitert werden. Aber die Befangenheit des Epigonen zeigt ſich am ſchärfſten darin, daß er ſich vom romaniſchen Grundriß nicht losmachen konnte. In der Weiſe des gebundenen Syſtems ſetzt er an ein Hauptjoch je zwei Seitenſchiffjoche, ja er bringt dieſe ganz ungotiſche Dispoſition nach außen dadurch zur Geltung, daß er ſtarke und ſchwache Strebepfeiler wechſeln läßt. Das iſt wohl einzig in der Baugeſchichte. Die Fenſter der Verlängerung zeigen ſchon Maßwerke der Spätgotik.

Die Faſſade iſt dagegen meiſterhaft im Entwurf und wohl die ſchönſte turmloſe Faſſade, die wir in Deutſchland haben. Es iſt kaum ein Zweifel, daß ſie noch vom Chormeiſter entworfen wurde. Das große, fünfteilige Fenſter zeigt ſogar den friſchen Stil der Chorfenſter in kaum merklicher Abflauung. Baugeſchichtlich iſt es ganz gut denkbar, daß man mit der Aufrichtung der Faſſade vor dem Umbau des Schiffes begann, um das alte Haus möglichſt lange dem Gottesdienſt zu erhalten. Die Vollendung lag dann

allerdings in ſchwachen Schülerhänden, die mancherlei Mißtöne in die Kompoſition brachten. Außerdem iſt das Detail 1854 großenteils von harten Händen erneuert worden. Aber immerhin, die originellen Gedanken übertönen die kleinen Trübungen. In drei zurückweichenden Geſchoſſen baut ſich die ſchmale, nur das Mittelſchiff begreifende Faſſade auf, von Strebepfeilern eingefaßt: Unten eine übergiebelte Portalniſche, in der Mitte das breite Fenſter, oben ein Balkon vor einer Bilderwand, die ebenfalls durch einen Niſchengiebel überdacht iſt, dahinter noch ein Treppengiebel. Das iſt alſo eine plaſtiſche Gliederung im ſtärkſten Relief, und der Reiz der Licht- und Schattenſpiele iſt in dem grünen Rahmen ganz unvergleichlich (Abb. 80).

Der plaſtiſche Schmuck erfüllt nur eine dekorative Aufgabe. Künſtleriſch bedeutet er nichts, obwohl er zeitlich nur wenige Jahrzehnte hinter dem Naumburger Stiftermeiſter ſteht und obwohl man hier ſeine hohen Werke nachzuahmen befliſſen war. Bei genauerem Vergleiche machen wir nämlich die Entdeckung, daß die Kreuzigungsgruppe in der Giebelniſche zum Teil eine genaue Kopie des Naumburger Lettner-

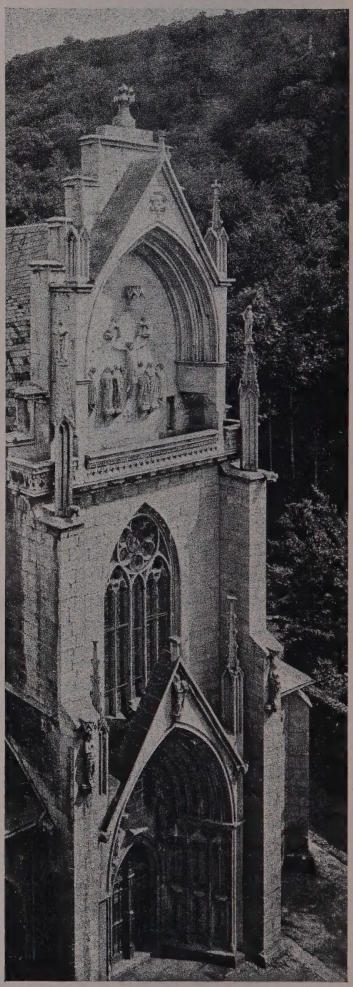

Abb. 80. Schulpforte. Weſtfaſſade der Kirche.

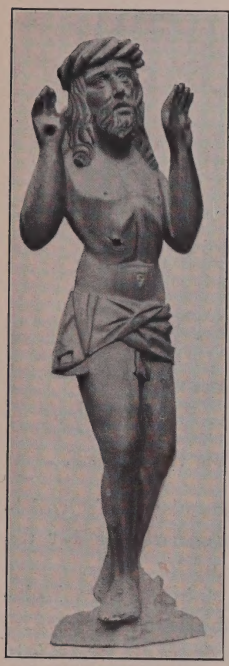

Abb. 81. Schulpforte. Der Schmerzensmann.

kreuzes (Abb. 32) iſt. Chriſtus, Maria, Johannes und die beiden Engel mit den Rauchfäſſern entſprechen in Haltung und Gewandung den Vorbildern vollkommen, nur ſind die Proportionen ſchlanker und die Arbeit iſt ſehr hart und gefühllos. Auch hat der Kopiſt gegen alles Herkommen Maria und Johannes auf dieſelbe Seite geſtellt, als Gegenüber noch zwei Marien mit Salbgefäßen eingeführt, die ikonographiſch gar nicht zur Kreuzigung, ſondern zur Auferſtehung gehören, zu äußerſt auch noch die beiden Schächer, armlos und in langen Röcken, angefügt. Eine romaniſche Inſchrift unten am Portal beſagt, daß in dem Kruzifix „qui est in superiori triangulo“ eine Menge Reliquien eingeſchloſſen ſind. Die übrigen Figuren — vier Apoſtel im Bogenfeld des Portals, Adam und Eva an den Streben — ſind, ſoweit der alte Zuſtand erkennbar iſt, überaus ſteif und ledern.

Die Bautätigkeit an der Kirche wurde um 1320—30 abgeſchloſſen durch den Umbau der Sepultur, jetzt wegen der ſymboliſchen Schlußſteine Evangeliſtenkapelle genannt. Es kann als ſicher gelten, daß die Mönche hier vor dem Südkreuz am alten Friedhof ſchon von Anfang eine Grab- (St. Michaelis-) Kapelle hatten (wie z. B. in Kloſter Ebrach), denn ſchon Meiſter Albertus ſtellte zur Verbindung mit dem Seitenſchiff zwei Joche fertig, die ſich durch ſeine eigenartigen Maßwerke beſonders kenntlich machen. Die vier neueren Joche halten ſich innen merkwürdigerweiſe ganz auf der Höhe guter hochgotiſcher Formen, auch in der Ornamentik, die Fenſter mit auffallend ſtumpfem Bogenſchluß und die ehemals auch übergiebelte Portalniſche ſtellen mit ihren überfeinerten Profilen und Maßwerken die jüngſte Phaſe der Formenſprache am ganzen Bau dar (Abb. 75). Über der Tür ein Roſettenfenſter, davor eine Madonna mit blödem Geſicht und barocken Schaufelfalten, eine

Abb. 82. Schulpforte. Grabſtein des Reinhard Varch.

Abb. 83. Schulpforte. Grabſtein des Thimo von Hageneſt.

genaue Duplik der Statue über dem Weſtportal, beide wahrſcheinlich 1854 nach verlorenen Originalen geſchaffen und für die damalige Auffaſſung der Gotik nicht unintereſſant.

Von der Ausſtattung übergehen wir die ſpätgotiſchen Holzſchnitzereien — einen Altarſchrein mit der Anbetung der hl. drei Könige, einen Rex gloriae, zwei gleichartige Madonnen, eine Pieta aus Stein nach dem „Salzburger Typ“ —, um zwei ſeltenen Werken noch einen Blick zu gönnen. In der Piszina des Chores ſteht ein Schmerzensmann, Bronzeguß von 86 cm, techniſch angeſehen ein Meiſterwerk, in der Haltung und Auffaſſung des nackten Körpers von hoher Freiheit, im einzelnen, namentlich im Kopf und der Haarbildung ganz merkwürdig hart (Abb. 81). Die Figur kann nur in die letzte Kloſterzeit um 1520—30 fallen. Sie ſteht aber in der Bronzeplaſtik Thüringens ganz vereinzelt. — Als Seltenheit erſten Ranges wurde früher auch das große, 4 m hohe Triumphkreuz verehrt, das noch 1838 im Chorbogen hing und das man mit Kugler für romaniſch hielt. Der Kruzifixus und die vier Evangeliſtenſymbole ſind auf einen Leinwand- und Gipsgrund aufgemalt, leider rettungslos zerſtört. Aber ſoviel läßt ſich erkennen, daß die Malerei in die Nähe des Gochſchen Altars im Dom, alſo Anfang des 15. Jahrhunderts gehört.

Abb. 84. Schulpforte. Tumba Herzog Georgs. Rekonstruktion.

Der ansehnliche Bestand an Grabmälern wird durch eine Reihe einfacher Steine mit Ritzzeichnungen und Inschriften eröffnet, die in gereimten (leoninischen) Versen abgefaßt auf eine Pförtner Dichterschule schließen lassen. Von den meisten sind nur Bruchstücke gerettet. Den besten Begriff gibt der des Heinrich Varch (Eber) um 1295 (Abb. 82). Die Zeichnung läßt auch hier den Einfluß der Naumburger Stifter klar erkennen — selbst die drei Stirnlocken fehlen nicht. Die Verse — bezeichnend für die ganze Gattung dieser Leichenkarmina — lauten:

Reinhardus Porcus, quem vitet flammeus Orcus
Hac tegitur petra, pergat salvandus ad ethra.

Der strenge Grundsatz, in Kirchen Grabsteine mit erhabener Arbeit nicht zu dulden, wich um 1350 auch in Pforte. Aus dieser Zeit stammt etwa das kleine Doppelepitaph eines Ehepaares, dessen feine, schlichte Art von je gerechte Bewunderung erregte. Flüchtige Betrachter haben sogar auf einen Kindergrabstein geschlossen und die reizvolle Naivität der Auffassung mit Begeisterung gerühmt. Wahrscheinlich handelt es sich aber um einen Konrad Herzog und seine Gemahlin Sophia von Naumburg. Der Tracht nach wesentlich jünger (um 1380) ist ein Bildnis des Ritters Thimo von Hageneſt († 1386), der als richtiger

Modegeck, im langen, weitfaltigen „Tappert", ein ſchmales Dolchgehänge um die Schulter, das Haar in breiter Krullenperücke friſiert, dargeſtellt iſt (Abb. 83). — Leider nur ein Schatten früherer Schönheit iſt die Tumba des jungen Markgrafen Georg von Meißen, der am 9. Dezember 1401 in Koburg ſtarb und am 23. Januar 1402 in Pforte beigeſetzt wurde (Abb. 84). Urſprünglich ganz in Alabaſter gearbeitet, wurde ſie 1641 von den Franzoſen barbariſch zerſtört und um 1710 nur ganz roh und ſtillos mit Gips und Kalkſtein ausgebeſſert. Obenauf liegt der Verblichene im kleinen Prunkharniſch, an den Wänden iſt in der damals beliebten Art das Trauergefolge in erfindungsreich variiertem Ausdruck und Gebärden des Schmerzes dargeſtellt. Es ſind die Hofleute des Fürſten, in die ſchleppenden, zum Teil gezaddelten Tapperte und die verſchiedenartigſten Kopfhüllen (Gugeln) gekleidet. Durch die wunderliche Tracht verführt, haben jüngere Beſchreiber — ganz irrtümlich — darin die 14 damaligen Äbte des Kloſters gefunden. Selbſt in der heilloſen Zerſtörung erkennt man leicht den hohen Wert des Denkmals, das gewiß von einem der beſten meißniſchen Hofbildhauer herrührt.

Der künſtleriſche Ertrag der Kloſterſchule beſteht in einigen Epitaphien von Lehrern, Paſtoren, Ökonomen von 1586—1671. Drei davon — für Joh. Hippius † 1593, Jonas Eckardt † 1590 und Barth. Walther † 1590 — ſind in der ſchlichten, anſprechenden Weiſe des Naumburger Bildners H. K. gearbeitet (Abb. 85). Geringer iſt das Bild des Paſtors Cunad, der 1625 beim Baden in der Saale ertrank und dem die Schüler dies Kenotaph ſetzen ließen. Die kniende Figur iſt in einer höchſt unbeholfenen Verdrehung und Verkürzung gegeben. Noch niedriger ſteht die Kunſt beim Bild des Paſtors Gutbier † 1653 mit teigigen Wulſtfalten. Anziehender iſt dagegen das Bild des Paſtors Barth † 1671, deſſen gewaltige Perücke recht gut zu dem kraus verknorpelten Ornament ſtimmt, während in den Falten wieder gotiſche Schärfe auftaucht (Abb. 86). Das letzte bemerkenswerte Werk iſt ein Hängeepitaph für den Alumnus K. F. Roſenthal † 1728 aus Alabaſter und Gips, oben das Ölbild des Knaben, daneben auf dem Gebälk zwei Klagefrauen, unten ſeitlich der Inſchrift zwei Tugenden voll Schwung und Leidenſchaft und einer gewiſſen ſinnlichen Schönheit, der Faltenwurf großzügig, doch entſetzlich manieriert mit einer wahrhaft barbariſchen Freude

Abb. 85.
Grabſtein des Barth. Walther.

Abb. 86.
Grabſtein des Paſtors Barth.

an eckigen Brüchen und Wülſten. Den Meiſter (Barthel B. M.) treffen wir am „ſteinernen Album".

Der Kreuzgang mit der Klauſur iſt hier abweichend von der Regel an der Nordſeite der Kirche angelegt, vielfach erneuert und umgebaut. Doch iſt aus der Überlieferung noch feſtzuſtellen, daß im weſtlichen Trakt das Laienrefektorium, im nördlichen das Coenaculum und die Küche, darüber die Zellen, im öſtlichen der Kapitelſaal, darüber die Krankenzimmer lagen.

Der Kreuzgang wurde erſt in ſpätgotiſcher Zeit und nochmals 1573 in drei Armen neugewölbt, dabei auch mit gefälligen Rankenmuſtern bemalt. Der Arm an der Kirche iſt zweiſchiffig, die alten Säulen wurden aber 1573 durch Viereckpfeiler erſetzt. Die Arkadenpfeiler ſind innen mit Eckſäulchen beſetzt. Doch muß man ſich die Bögen noch ausgeſetzt denken mit einer Kleinarkatur, die ſich aus den Abbruchſpuren und vielen Trümmerſtücken noch genau ergänzen läßt. Abweichend davon ſind nur die zwei Bögen an der Nordweſtecke als offene Durchgänge behandelt. Das Ornament bewegt ſich durchaus in romaniſchem Palmettenlaub mit endloſen Variationen, die Arbeit iſt aber ziemlich grobſchlächtig, meiſt nur flach eingeſchnitten, verwandt etwa mit Bürgelin und der älteren Naumburger Krypta. Es iſt daraus zu erſehen, daß ſich die Ziſterzienſer hierin ohne eigene Formenſprache der Landesart fügten, ja in

einer gewiſſen ſorgloſen Rückſtändigkeit blieben. Denn wenn wir den Kreuzgang gleich neben und nach dem Kirchenbau etwa 1150—60 entſtanden denken, ſo bieten gleichzeitige und ältere thüringiſche Bauten ſchon ſehr viel beſſeres Detail. In der Mauer des (ſtets flachgedeckten) Kapitelſaales ſind jüngſt zwei Fenſterarkaturen mit ſtämmigen Säulen und elegant herausgeſchwungenen Kämpfern zum Vorſchein gekommen, die in ihrer Art muſterhaft ſchöne Verhältniſſe zeigen.

Abb. 87. Schulpforte. Abtskapelle.

An eine Stationsfolge, die irgendwo außerhalb der Klauſur einen Leidensweg bezeichnete, erinnert nur noch ein Flachrelief der Kreuzſchleppung, jetzt in der alten Türe zum Cönakel vermauert, in der Kompoſition beſſer als viele gleichzeitige Beiſpiele, im Ausdruck freilich auf den rohen Ton geſtimmt, den man damals bei der Paſſion für nötig hielt. Man kann das Werk um 1520 anſetzen.

Wer an der Löſung verfilzter Architekturfragen Gefallen findet, laſſe ſich in das kleine „Waſſerhöfchen“ neben der Küche und von da in den ſchmalen, langgeſtreckten Keller führen, der in Fenſtern, Konſolen und Bögen ſehr feine, der Freyburger Schloßkapelle naheſtehende Formen aufweiſt. Hier haben wir den Küchenkeller zu ſuchen — der Weinkeller lag am anderen Ende des Speiſeſaales — und in den ebenfalls gewölbten, gotiſchen Umbauten des Waſſerhöfchens die Vorratskammer (promptuarium). Denn in der praktiſchen Verlegung von Wirtſchaftsräumen waren die grauen Mönche Meiſter. Dem Keller entlang zieht ſich ein alter, ehemals vielleicht offener Durchgang vom Kreuzgang zur Abtei, der durch zwei Türen des klaſſiſchen Naumburger Domſtils bezeichnet iſt, beide im Tympanon mit Vortragekreuzen geſchmückt. Die eine beſſer erhaltene am Kreuzgang entſpricht genau dem Stil der Naumburger Vorkrypta (um 1220). Die andere führte in die Reſidenz des Abtes, der ja nicht nur bei Ziſterzienſern geſondert wohnte und

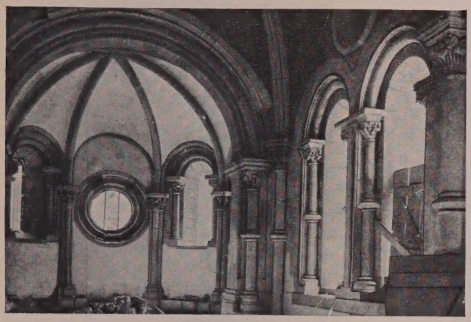

Abb. 88. Schulpforte. Abtskapelle. Innenanſicht. (Phot. Mitzſchke.)

wirtſchaftete. Der Bau erſtreckte ſich in der Achſenrichtung von Süd nach Nord und beſtand aus einem noch deutlich erkennbaren, wohnhaften Erdgeſchoß, das in den Rundbogenfenſtern, teilweiſe mit runden Oberlichtern, lebhaft an das Refektorium in Maulbronn erinnert. Das Obergeſchoß wurde 1574 abgebrochen und darüber ein Neubau, das ſogenannte „Fürſtenhaus“, in den reizloſen Formen des kurſächſiſchen Bauſchreiberſtils errichtet, die Faſſade durch ein Riſalit und einen runden Treppenturm glücklich belebt.

Nach Oſten, rechtwinkelig angeſetzt, tritt die Abtskapelle frei in den Garten heraus, „eine der feinſten Leiſtungen des Übergangſtiles in Deutſchland“, leider in ſpäterer Zeit ruchlos mißhandelt und zu Kellern entwürdigt, noch heute der Wiederherſtellung gewärtig. Der kleine Raum — zwei kuppelicht gewölbte Quadrate und ein Chörlein aus dem halben Zehneck — iſt mit einem ſtrotzenden Aufwand von Funktionsgliedern verſehen (Abb. 88). Alle Gurte ſtehen auf beſonderen, gewirtelten Säulchen, die hohen, ſchmalen Fenſter ſind mit ſolchen eingefaßt und alle Ecken aufs zierlichſte abgekantet. Im Chor drängen ſich dieſe Glieder ſogar etwas überladen zuſammen. Die Herkunft dieſes echten Übergangſtils iſt nicht zweifelhaft. In Maulbronn finden ſich die Vorbilder, die ihre Wirkung andererſeits nach Ebrach und Magdeburg ausſtrahlten. Das Ornament iſt dagegen thüringiſch-ſpätromaniſch wie an den letzten Jochen des Naumburger Doms. Wir finden noch immer das Spiel mit langſtieligen Palmetten, zum Teil in ganz barocken, geſuchten, unſymmetriſchen Verſchlingungen, dazwiſchen vereinzelt friſche Kelchblattkapitäle, die den erſten Hauch der nahen Gotik wittern laſſen. Die äußere Gliederung (Abb. 87) mit Liſenen und Rundbogenfries, dazwiſchen Sterbepfeiler, mutet ebenſo zwitterhaft an. Danach läßt ſich die Bauzeit um 1240 feſtſtellen.

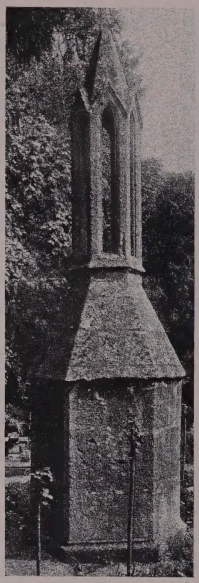

Abb. 89. Schulpforte. Friedhofslaterne.

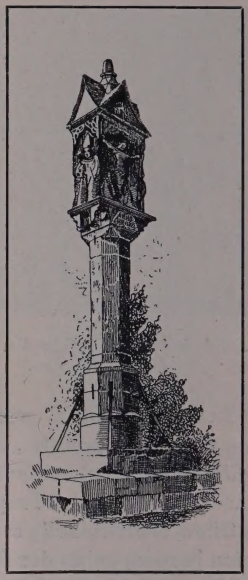

Abb. 90. Schulpforte. Betſäule.

Auf dem Friedhofe der Schule finden wir noch ein ſeltenes Monument, eine Friedhofslaterne, die älteſte Deutſchlands, eine Stiftung des Abtes Albero 1268 (Abb. 89). Sie ſtellt ein ſechsſeitiges Kapellchen dar, darauf ein Walmdach und eine offene, ſchlanke Laterne, welche das Licht barg. Die innere Durchbrechung und eine Vorrichtung zum Aufziehen des Lichtes fehlen noch. Aber als architektoniſche Schöpfung — fraglos von Meiſter Albertus — iſt das Stück beziehungsreich nach vor- und rückwärts.

Ein ähnliches Denkmal ließ der Abt Peter 1521 vor dem Kloſter am Hang des Knabenberges errichten, eine Betſäule in der Form eines pfeilergetragenen Bildhäuschens, woran in ſehr verwittertem Relief die Kreuzigung, Maria mit dem Kind, Johannes der Täufer und der Stifter ſelbſt zu ſehen ſind (Abb. 90).

Auf die ehemaligen Baulichkeiten des Wirtſchaftshofes, die Keller, Scheuern, Ställe, Keltern, Herbergen, Gärten und Teiche

einzugehen, iſt hier nicht der Ort. Auch der flüchtige Beſucher Pfortes wird leicht erkennen, daß den weitgezogenen Mauerring ehemals ein fruchtbares und tätiges Erwerbsleben und ein reger Verkehr erfüllten. Den Forſcher wird auch nach dem neueſten Umbau die romaniſche Mühle von um 1240 anziehen, auch ein Unikum der deutſchen Baugeſchichte, andererſeits ein ziemlich intakt erhaltener Fabrik- oder Speicherbau, der „Marterboden“ an der Ringmauer neben dem Einfluß der kleinen Saale. Die neugotiſchen Bauten der Landesſchule, ſo vornehmlich das Torhaus von 1854 (Abb. 74) und das akademiſch ſtilvolle Direktionsgebäude, ſtören für einen empfindſamen Kunſtjünger den Eindruck. Aber die friſch in das Altertum hereinwuchernde Fülle und Kraft der Bäume und Gärten, die lauſchige Stimmung ſtiller Gänge, Plätze und Ausſichten wird der altberühmten Pforte ſtets den Zauber echt deutſcher Paarung von Natur- und Kunſtſchönheiten bewahren.

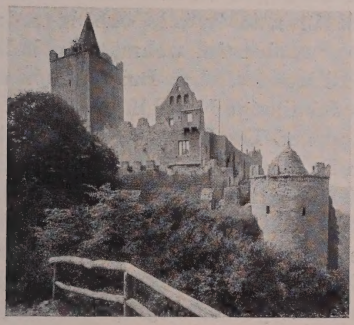

Abb. 91. Anſicht der Rudelsburg.
(Phot. Stoedtner.)

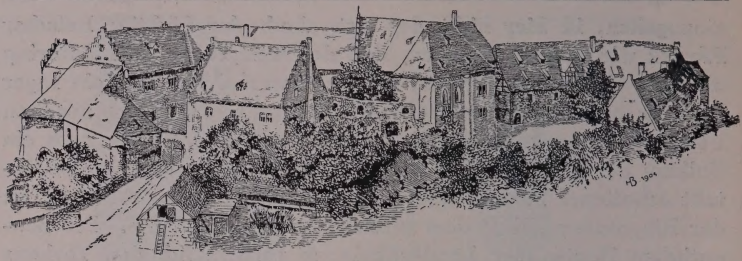

Abb. 92. Neuenburg vom Bergfried gesehen.

4. Naumburgs Umgebungen.

Die Rudelsburg dürfte neben der Wartburg eine der besuchtesten deutschen Burgen sein. Hier vereinigen sich die Reize, die auch ein schlichtes Gemüt leicht empfindet, eine günstige Lage, eine wildanmutige Umgebung mit wechselreicher Fern- und Nahsicht, ein scheinbar uraltes Gemäuer, mit Keckheit auf den steilen Fels gesetzt, dazu die Erinnerungen an eine Zeit des Heldentums und der Frauenminne. Es ist kein Zufall, daß hier das Lied entstand, welches den Burgenzauber im wehmütigen Volkstone trifft: „An der Saale hellem Strande stehen Burgen stolz und kühn." Bernhard Kugler, der feinsinnige Kunsthistoriker, hat es hier gedichtet.

Aber Stimmung und Empfindung genügen nicht, um das bauliche Wesen einer Burg zu begreifen. Außer einiger Kenntnis der Befestigungskunst und der Waffen muß man genaue Vertrautheit mit der Ortsgeschichte zur Verfügung haben und das Gelände mit dem Auge des mittelalterlichen Strategen übersehen. Für Rudelsburg und Saaleck hat K. P. Lepsius, der erste preußische Landrat des Kreises, alle Vorfragen erledigt (Kl. Schr. II, 55). Es steht fest, daß die Rudelsburg etwa 1150 von den Markgrafen von Meißen auf bischöflichem Gebiet als Grenz- und Straßensperre erbaut wurde. Ein Blick ins romantische Tal belehrt uns, daß die Saale, zweimal von einem der steilen Uferfelsen zum anderen prallend, eine natürliche Talsperre geschaffen hat, die erst in jüngster Zeit durch Brücken- und Straßenbauten durchbrochen wurde. Früher ging der bei Hochwasser sofort gehemmte Verkehr talabwärts durch vier Furten. Außerdem kreuzte hier eine Hauptverkehrs-

oder zwiſchen Thüringen und Oberſachſen die Saale, die alte Handelsſtraße von Erfurt und Weimar über Eckardsberga nach der Camburg-Naumburger Straße. Dieſen Knotenpunkt zu beherrſchen, daneben auch Stadt und Stift Naumburg zu beaufſichtigen, war das Abſehen der meißniſchen Landgrafen bei der Gründung der Doppelburg, die ehemals ſehr viel ausgedehnter war als die meiſten heute ahnen. Castrum et oppidum, Burg und Stadt, wird Rudelsburg 1238 genannt, und die Stadt oder Vorburg, die die ganze Bergzunge bis zu dem verfallenen mächtigen Bollwerk am Köſener Wege einnahm, war die bei weitem bedeutendſte Siedelung. Hier hauſten acht bis zehn Burgmannen (advocati) mit ihren Familien und Knechten. Hier ſtand ſogar eine Pfarrkirche und die Bergſtadt muß mit zwei Häuſerreihen einen ähnlichen Eindruck wie das heutige Orlamünde gemacht haben. Aber eine vernichtende Kataſtrophe brach 1378 in den Wirren des Grafenkrieges über ſie herein. Einige der Burgmannen, darunter ein vielgenannter Raufbold Curtefrunt, waren in die große Adelsverſchwörung gegen Naumburg verſtrickt. Mit einem „neuen Inſtrument“, einer Feuerbüchſe, der erſten in Thüringen, rückten die Naumburger Bürger an, ſchoſſen Breſche und zerſtörten die Vorburg ſo gründlich, daß ſie hinfort kaum noch genannt wird. Die Hauptburg wurde noch einmal, 1450 im Bruderkrieg, vom Kurfürſten Friedrich berannt und gebrochen, danach aber von den Bünaus mit Außenwerken neu befeſtigt. Um 1641 von Kaiſerlichen ausgebrannt, verfiel die unbewohnte Feſte bis zur Ruine, wie ſie Lepſius und Kugler ſahen. Der wachſende Fremdenverkehr hat ihr ſtil- und kunſtloſe Einbauten verſchafft, die wenigſtens den alten Beſtand nicht angetaſtet haben.

Der Burgplatz iſt durch einen Halsgraben von der Vorburg getrennt und in Rechteckform hoch ummauert (Abb. 93). Da er von drei Seiten für damalige Waffen ſturmfrei war, ſo fehlen Verteidigungsanſtalten (Schießſcharten uſw.) ganz, die vierte Angriffsfront iſt aber mit damaligen Mitteln gut bewehrt. Die Hochmauer iſt mit Zinnen und innerem Wehrgang bekrönt, einerſeits durch den mächtigen Bergfried, andererſeits durch einen Gießſchlot geſichert. Davor iſt ein Zwinger mit einer gezinnten Niedermauer angelegt, welche unter dem Bergfried als Eckturm vorſpringt, andererſeits gegen ein Flankentürmchen zurückbiegt, das man noch an einem

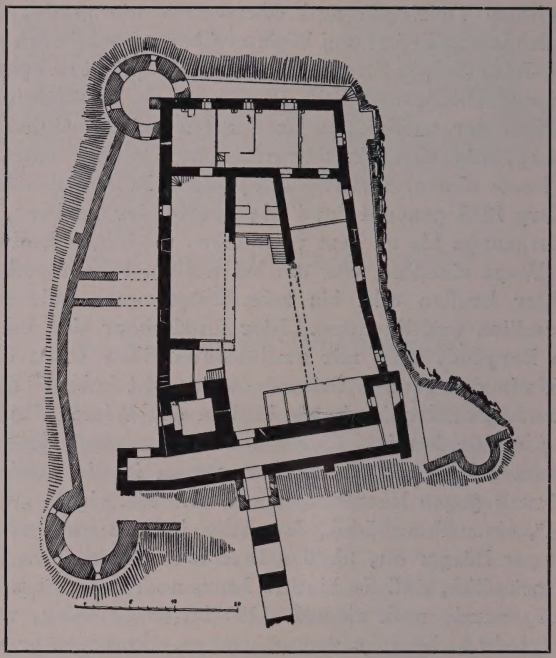

Abb. 93. Grundriß der Rudelsburg.

Gießſchlot erkennt. Der Weg geht gradlinig durch den Zwinger, in der äußeren Mauer haben wir uns das Tor mit Fallgatter und Zugbrücke zu ergänzen. Das Syſtem hat alſo große Ähnlichkeit mit der Schönburg. So ſtand die Burg bis 1348, vielleicht bis 1450. Denn ſie kann in beiden Beſtürmungen nur geringen Schaden genommen haben, offenbar weil nach Einnahme der höher liegenden Vorburg jeder Widerſtand ausſichtslos war. Die Neubefeſtigung, wohl erſt nach 1450, iſt ganz auf die Wirkung und Ausnützung des Feuergeſchützes zugeſchnitten. Sie beſteht aus einem ringsumlaufenden Niederwall mit drei runden Eckbaſtionen, in welchen nach den breiten Kanonenſcharten zu ſchließen das ſchwere Geſchütz aufgeſtellt war, während in der Verbindungsmauer noch einige Scharten mit (ſteinernem) Prellholz für die Hakenbüchſen ſichtbar

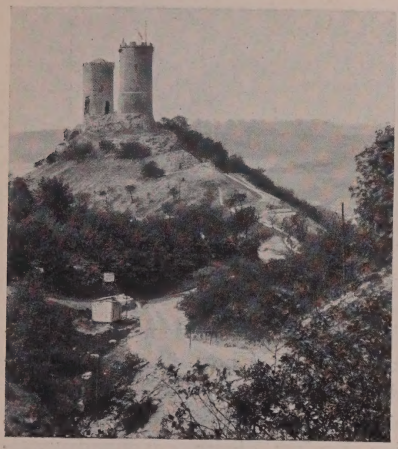

Abb. 94. Anſicht von Saaleck. (Phot. Stoedtner.)

ſind. Der dritte Eckturm iſt nur eine nach innen offene Schale, doch iſt daran der Zinnenkranz mit dem halben Steinhelm noch gut erhalten (Abb. 91). Zuletzt wurde dem Zwinger ein ziemlich nutzloſes, man könnte ſagen „blindes“ Torhäuschen vorgelegt, dadurch merkwürdig, daß man den Giebel etwas roh und unerfahren mit Backſteinblenden zu verzieren ſuchte. — So kann ſich an der Rudelsburg auch der Laie zwei Typen der Burgenbaukunſt wie an einem Muſterbeiſpiel vergegenwärtigen.

Auch der Bergfried, den wir nun beſteigen, erfüllt alle Vorſtellungen, die man mit ſolch trotzigen Rieſen verbindet. Das hohe Erdgeſchoß iſt als Verließ eingerichtet. Etwas Seltenes ſehen wir gleich neben dem Innentor links, die Speiſeröhre, außen zu einer Niſche erweitert, durch welche man den Gefangenen die Nahrung mit einem Schieber in ihr finſteres Loch reichte. Der Eingang liegt ziemlich hoch an der Innenſeite. Er war nur durch eine Leiter oder Holztreppe erreichbar und mit deren Abbruch leicht zu ſperren, falls es die Beſatzung auf einen letzten verzweifelten Widerſtand ankommen ließ. Das Innere iſt allerdings kaum je wohnlich geweſen. Im erſten Geſchoß hängt nur ein Aborterker nach außen. Die Öffnungen nach oben ſind lediglich ſchmale Schießſcharten. Durch eine Tür im Steinhelm betritt man den gezinnten Wehrgang, der uns die ſchönſte Rundſicht erſchließt. Die Aufſchrift am Helm „Samuel hilf 1827“ bezieht ſich in Erinnerung an eine ältere Schatzgräbergeſchichte auf den damaligen Burgwirt, den die Studenten in Durſtnöten ſo anriefen.

Das Innere des alten Mauerringes war von drei um einen kleinen Hof gruppierten Flügeln eingenommen; an der abgelegenen Seite haben wir die Kemnate, das Frauenhaus, zu ſuchen; die Nord-

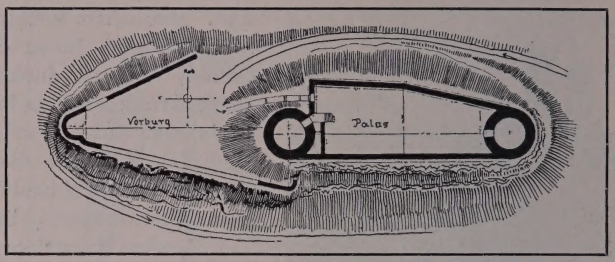

Abb. 95. Grundriß von Saaleck.

ſeite wird von einem langgeſtreckten Saalbau, dem Palas, eingenommen, deſſen gotiſch erneuerter Giebel noch über der Schildmauer aufragt; gegenüber wird das Mannſchafts- und Geſindehaus, die Dirnitz, gelegen haben, unter der Kemnate Küche und Keller. Leidlich intakt ſind nur einige Fenſter dieſer durchweg zweigeſchoſſigen Häuſer, zwei- und dreiteilig mit ſehr intereſſanten Säulchen. Als Kapitäle finden ſich da zum Teil rohe Würfel, die meines Wiſſens ſonſt nirgends vorkommen, zum Teil ſpätromaniſche Palmettenkapitäle, die völlig mit denen der Pförtner Abtskapelle zuſammengehen, einmal auch ein Knollenkapitäl mit den feinſten franzöſiſchen Rollblättern wie am Sockel der Eliſabethſtatue in Naumburg. Das weiſt darauf hin, daß die Burg in ihrem gegenwärtigen Beſtand unter Heinrich dem Erlauchten um 1235 durchaus umgebaut wurde. Waren hier ſchon die äußeren Faſſaden ſo vornehm behandelt, ſo kann man für die inneren, hofſeitigen mit Sicherheit ſo reizvolle Fenſterarkaturen wie etwa auf der Wartburg annehmen. Jedenfalls zeugen die dürftigen Reſte von einem ungewöhnlichen Kunſtaufwand und vornehmſtem Geſchmack.

Saaleck, das auf einer niedrigeren, warzenähnlichen Kuppe der gleichen Bergzunge liegt, ſeit 1140 unter (meißniſchen) Vögten, dann als Stiftslehen lange Zeit den Schenken von Vargula gehörig, danach (1344—1659) ſtiftiſche Vogtei, iſt eine der ſeltenen Burgen mit zwei vollkommen gleichwertigen Bergfrieden, zwiſchen denen ſich ein Wohnhaus ſtreckt. Während dies bis auf die Grundmauern zerfallen iſt, haben die Türme der Zeit getrotzt; der eine wird ſogar noch von einem romantiſchen Gelehrten zeitweiſe bewohnt. Der Aufbau entſpricht faſt genau dem Schönburger (Abb. 94. 95).

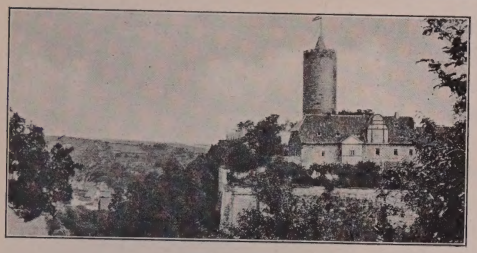

Abb. 96. Ansicht der Schönburg.

Ein Besuch der Schönburg gehört zu den genußreichsten Ausflügen, die man von Naumburg aus machen kann. Ein schattiger Weg entlang der rauschenden Saale führt uns in einer Stunde dahin und wir scheiden sicher nicht ohne interessante kunst- und kulturgeschichtliche Belehrung. Die Burg war immer im Besitz der Bischöfe, diente ihnen sogar zeitweilig als Sommerresidenz. Gleichzeitig war sie Mittelpunkt eines elf Dörfer umfassenden Burgwarts und Pfarrsprengels. Die Burgkirche kann mit gutem Grund als Missionskirche angesprochen werden (1228 parochia ibidem sita). Erst als die kleinen, schutzlosen Bauernschaften sich in den Tälern und Schluchten unter der Burg zu einem größeren Dorfe zusammenzogen, ist die Kirche auf den gegenüberliegenden Berg verlegt worden. Vom Zinnenkranz des Bergfrieds hat man einen vollen Blick über die wunderliche Dorfanlage. Schließlich ist es von hohem Wert, daß die Burg ernstlichen Angriffen und Belagerungen anscheinend nie ausgesetzt, den Zustand ihrer Hauptbauzeit um 1140 vielfach treu bewahrt hat und sicher datierte Anschauungen gewährt, die man in hundert anderen Fällen vergeblich sucht.

Schon der Anblick des Burgfelsens belehrt uns, daß wir geologisch auf einen anderen Boden, das Gebiet des Buntsandsteins, übergetreten sind, der hier in gelblichen und roten Lagen, auch als guter Baustein, zutage tritt. Der Burgweg und teilweise auch die Dorfstraßen sind streckenweis in diesen samtweichen Stein gehauen. Und am Aufgang zur Burg sehen wir ein kleines Häuschen an den Felsen geklebt, dessen hinterer in den Stein gegrabener Raum wie eine alte Einsiedlerzelle anmutet. Durch das schlichte Tor eingetreten, finden wir uns in der weiten Vorburg, jetzt nur noch mit einem Forsthaus von 1539 in bescheidener Renaissance bebaut, sonst Gartenland, ehemals die Zufluchtsstätte des ganzen Burgwardiums. Fast im ganzen Umfang ist noch die Ringmauer mit Zinnen, Scharten

und den Anſätzen des Wehrganges erhalten. Die Zinnung iſt ſo eingerichtet, daß ganz regelmäßig Wintperge (Deckung für den Mann) und Zinnen wechſeln, die Wintperge nach innen mit Steinplatten abgedacht und mit Schießſcharten durchbrochen. Die Kragſteine zeigen, daß man ſchon in dieſer Frühzeit den Wehrgang durch eine Holzlaube verbreiterte und überdachte. Die abgebildete romaniſche Tür führt hinaus zu einer Art Altanhäuschen, das meines Wiſſens im Burgenbau auch einzig daſteht und wohl dem Wachtdienſt beſtimmt war. Am Ende dieſer Mauer ſehen wir faſt verſchüttet eine Schlupftür (Poterne), ein Hilfsmittel, um auch bei Belagerungen den (heimlichen) Verkehr mit der Außenwelt aufrecht zu erhalten.

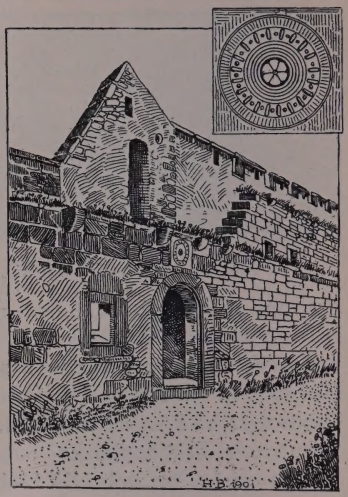

Abb. 97. Wehrgang der Schönburg.

Die Hauptburg war wie bei der Rudelsburg durch einen quergezogenen Halsgraben und einen Zwinger mit niedrer und hoher Zinnenmauer getrennt. Hier iſt aber der Zugang durch einen Torturm geführt, dem in der wiſſenſchaftlichen Burgenkunde eine einzigartige Bedeutung zukommt. An den Pfeilern des Binnentores ſehen wir Eckſäulchen mit Kapitälen, wie ſie in der mittleren Naumburger Krypta und im Pförtner Kreuzgang vorkommen. Die Bauzeit läßt ſich danach, übrigens in Übereinſtimmung mit der hiſtoriſchen Bezeugung (1137 wird die Burg zuerſt genannt), auf 1140—50 beſtimmen. Das äußere Tor zeigt aber alle die Merkmale einer Zugbrücke mit Schwungruten. Wir ſehen da unten die Steinpfannen, in denen ſich die Brückenangel drehte, oben die durchgeſteckten Eichenholzbinder mit den Pfannen für die Rutenachſen, darüber die Blendniſche, in welche die Ruten zurückſchlugen, ſobald die Brücke aufgezogen war, und ſogar noch im Steingewände eine Nute, in welcher ein Fallriegel herablief, um die aufgeſchlagene Brücke in ihrer Lage feſtzuhalten. Wie man aus Pipers Burgen-

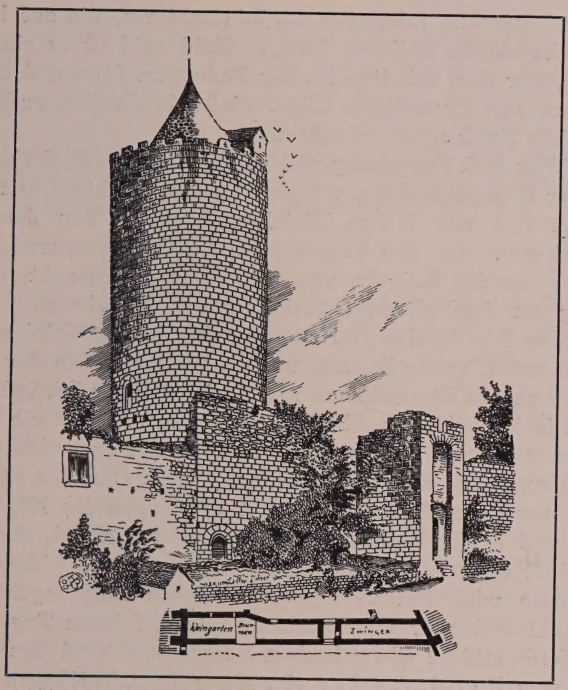

Abb. 98. Zwinger, Torturm und Bergfried der Schönburg.

kunde ſieht, war bisher die Möglichkeit eines ſo frühen und ſicher datierten Beiſpiels dieſer Konſtruktion ſo gut wie aufgegeben.

Der Bergfried iſt ein Muſter ſeiner Gattung, rund, bis oben aus ſchönen Sandſteinquadern gebaut. Der Eingang liegt wie immer hoch, man ſieht darunter noch die Balkenköpfe des Treppenaufgangs. Dahinter in der Mauerdicke ein kleiner, gewölbter Abort und im Innern ein prachtvoller Kamin mit Würfelkelchkapitälen von um 1230 aus Mehlpatte. Oben in dem Wehrgang iſt — eine Seltenheit — ein kleines, maſſives Wächterhäuschen eingebaut mit dem Blick nach der Vorburg.

Sonſt iſt der Burgplatz leider leer. Hier muß viel hohe Kunſt zugrunde gegangen ſein. Denn zwei hohe Umfaſſungsmauern des Palas bewahren noch Fenſter, weſtwärts gepaarte des 13. Jahr-

hunderts, südwärts solche des 16. Jahrhunderts, die auf hervorragende Prachtsäle schließen lassen. Gleichwohl ist es ein hoher Genuß, unter dem Schatten breiter Buchen zu sitzen und aus den Trümmern den ehemaligen Glanz dieser kraftvollen und schönheitsfrohen Kunst zu überdenken.

Den Weg nach Freyburg wählen wir über die Saalfähre dicht unter der Unstrutmündung, wo jenseitig die Uferhügel mit Reben bepflanzt sind und lustige Weinbergshäuschen aus dem Grün herauswinken. An den Terrassenmauern hinschlendernd, fesselt uns eine barocke Steintür, von wilden Rosen umrankt, die den Aufgang zu dem ehemals Steinauerschen Weinberge gewährt. Hier finden sich, in eine frei zutage stehende Sandsteinbank ausgehauen, zwölf große Reliefs, meines Wissens neben der Kreuzabnahme an den Externsteinen die einzigen dieser Art in Deutschland. Die Veranlassung ist nicht aufgeklärt. Aber wir können schließen, daß am 17. März 1722 sich ein froher Freundeskreis um den reichen Kauf- und Handelsherrn Johann Christian Steinauer in dem anmutigen Sommerhaus auf der Kuppe des Hügels vereinigte und in der Weinlaune der Gedanke entstand, dem Gastgeber statt eines Albumblattes ein Felsenrelief zu widmen. Die Ausführung wird sich über mehrere Jahre hingezogen haben. Gleichwohl sind oder waren alle Reliefs auf jenen Tag datiert, durch Verse erklärt und mit dem Namen und Titel des Stifters versehen, z. B.: Dieses hat tit. Herr Aug. Wilhelm Roder vorm: Handelsm: in Augsburg dem p. t. Besitzer Joh. Chr. Steinauer in den Felssen einhauen lassen. Die Gegenstände sind meist biblische Szenen mit Beziehung aus dem Weinbau. Wir folgen ihnen von links nach rechts.

1. Das Quellwunder (2. Mos. 17, 3). Moses schlägt Wasser aus einem Felsen, zwei Juden mit Töpfen eilen herbei, dahinter Aaron mit dem Rauchfaß. — 2. Eine Fuchsjagd. Links ist ein Fuchs auf einen Baum geflüchtet und wird von einem fürstlichen Jäger mit einem gabeligen Aste angegriffen, offenbar ein Jagdabenteuer des Herzogs Christian; rechts wird ein solcher von einem knienden Jäger aus seiner Höhle geräuchert, ein anderer ist darüber am Ast des Baumes aufgehangen. — 3. Herzog Christian zu Pferd. — 4. Der Sänger David mit der Harfe, eingeschlossen von einem Reigen nackter, tanzender Putten, die zum Teil Weintrauben

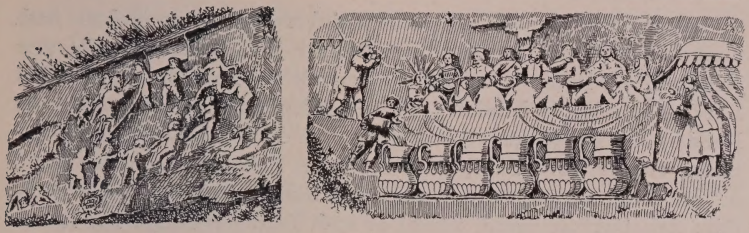

Abb. 99. Das ſteinerne Album. Der Sänger David und die Hochzeit zu Kana.

tragen. Einige Putten kugeln ſich übermütig am Boden. Dieſe gutlaunige Schelmerei iſt in der ſaftigen und graziöſen Formgebung bei weitem das beſte Stück; wohl Anſpielung auf Pſalm 128, 3 (Abb. 99). — 5. Die Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1—12). In zwei Reihen ſitzen die Gäſte an einer Tafel, links an der Schmalſeite Chriſtus, neben ihm Braut und Bräutigam, ihm gegenüber Maria, dazwiſchen noch fünf Paare in lebhafter Unterhaltung. Aus einem Zelt bringt eine Magd ein dampfendes Gericht. Unten ein Hund und ſechs Amphoren, welche der Diener mit einem Eimer füllt, ſchließlich der koſtende Speiſemeiſter. — 6. Lot und ſeine Töchter, die ihm, etwas kokett in Haltung und Kleidung, einſchenken und zutrinken. — 7. Verkündigung an die Hirten (Luk. 2, 8—12). — 8. Chriſtus in der Kelter (Jeſ. 63). Hochaufgerichtet ſteht der Herr mit der Siegesfahne in einem Weinfaß, von beiden Seiten kommen Mädchen und Frauen mit gefüllten Bütten, voran je ein dralles, ganz nacktes Mädchen, die übrigen in der ſteifen Zeittracht. Die laszive Auffaſſung iſt um ſo merkwürdiger, als ein Weißenfelſer Generalſuperintendent der Stifter war. — 9. Die Arbeiter im Weinberg (Matth. 20, 1—6). Vor ſeinem Haus ſitzt auf einem Lehnſtuhl der Hausvater mit einem Geldbeutel, der Schaffner vor ihm hält einen Groſchen hoch gegen drei Arbeiter. Ein vierter ſitzt auf den Stufen, die zum Weinberg emporführen, die Rechte gegen die Augen erhoben, womit das Scheelſehen betont wird. — 10. Noah oder Janus, abenteuerliche Figur mit Doppelgeſicht, in der Rechten einen Weinſtock, in der Linken ein Winzermeſſer, die Beine in lange Wickelſtiefel gehüllt und auf Kugeln geſtellt. — 11. Joſua und Kaleb (Num. 13, 23) und 12. Moſes und Aaron in der Wüſte, letzteres ſtark verwittert.

In der Brüſtungsmauer des Weinberghäuschens ſtehen noch einige Freifiguren, darunter der Beſitzer J. C. Steinauer, die vier Jahreszeiten, Putten uſw., ein Winzer mit der Bezeichnung Barthol B. M., den wir als Bildhauernamen erkennen, an der Treppe ein Bacchus in ſtrotzender Gliederfülle. — Man muß dem Meiſter dieſer eigenartigen Skulpturen zugeben, daß er neben der Kunſt anſchaulicher Erzählung und kräftiger Sinnlichkeit eine ungewöhnliche Arbeitskraft beſaß, zumal er nach Lage der Dinge nur in der warmen Jahreszeit am Werke bleiben konnte. Gewiſſe geſchützte Partien laſſen zudem erkennen, daß er ſich keineswegs mit den rohen Umriſſen begnügte, ſondern das Detail, die Geſichter und Hände, die Faltung und das Laub recht ſorgfältig durchgearbeitet hatte.

In Freyburg betreten wir landgräflichen Boden. Die Neuenburg iſt eine Gründung Ludwig des Springers, der ſich hier um 1090 kurz nach der erſchütternden Familientragödie im Hauſe der Pfalzgrafen von Sachſen auf deren Grund und Boden eine mächtige Zwingburg erbaute, neben der Wartburg den zweiten Angelpunkt ſeiner rückſichtslos erkämpften thüringiſchen Machtſtellung. 1085 wurde Pfalzgraf Friedrich III. bei Zſcheiplitz von gedungenen Mördern erſtochen. Ludwig heiratete bald darauf deſſen Witwe Adelheid und übernahm die Vormundſchaft über den nachgeborenen Sohn Friedrich IV., worin er, zumal nach dem Tode des gramgebeugten Großvaters Friedrich II. (1088), faſt unbeſchränkt in der alten Pfalz Sachſen waltete. Die Frau und Mutter Adelheid brach unter dem Zwieſpalt der Pflichten und Gefühle zuſammen. Sie ſtarb als Nonne 1110 in dem ſelbſtgeſtifteten Kloſter Zſcheiplitz, deſſen hochragendes Kirchlein noch jetzt wie eine Antwort auf dunkle Fragen von der nächſten Bergzunge nach der Neuenburg herüberſchaut. Ludwig aber ſcheute kein Mittel, um dem Mündel und Stiefſohne das Vatererbe zu entziehen. Die Früchte dieſer rauhen Politik fielen ſeinen Nachkommen in den Schoß, die mit einer gewiſſen Vorliebe auf der Neuenburg reſidierten. Die Sage verlegt hierher die Umpflügung des „Edelackers“ durch Ludwig den Eiſernen, welchen der Schmied von Ruhla hartgeſchmiedet, ebenſo die Errichtung der ehernen Mauer beim Beſuch des Rotbarts 1174, und die verſtellte Leichenfahrt nach Reinhardsbrunn 1172. Hiſtoriſch iſt aber völlig geſichert,

daß der Sängerfreund Hermann bis zum Tode seines Bruders 1185 hier Hof hielt, daß Heinrich v. Veldecke hier seine Eneit beendete, daß Ludwig IV. der Heilige hier geboren ward und mit seiner Gemahlin, der hl. Elisabeth, in den ersten Jahren der Ehe länger und öfter hier hauste. Die Vorliebe für das ausgesprochene Bergschloß vererbte sich auf die wettinischen Nachfolger. Kurfürst August ließ sogar die Hauptwohnräume vollständig umbauen, wobei mit älteren Resten schonungslos aufgeräumt wurde. Dann besserten und bauten die Herzöge von Sachsen-Weißenfels (1656—1746) beständig. Nach ihnen zogen Beamte in die leeren Räume. In der weiten Vorburg breitete sich die Domäne mit nüchternen Nutzbauten aus und so ist der Burgenzauber bis auf einige malerische Winkel vernichtet.

Das einzige Kleinod, das aber den steilen Anstieg auch reichlich lohnt, ist die Doppelkapelle, nach der Überlieferung und den Stilmerkmalen unter Ludwig IV. (1217—28) erbaut. Das Untergeschoß diente hier als Taufkapelle, auf Eckſäulen gewölbt, wie auch der Chorbogen auf Säulen ruht. Davor ein mit Balken gedecktes Rechteck, nach Westen begrenzt durch eine dreiteilige Rundbogenarkatur auf zwei überschlanken Säulen, wohl Anfang eines kurzen Schiffes, das völlig umgebaut ist. Das Obergeschoß ist in vier Jochen zweischiffig auf einem mittleren Säulenbündel hochbusig mit Kreuzrippen und hängenden Schlußsteinen gewölbt, so daß der Altar gerade hinter der Mittelstütze steht (Abb. 100). Die Gurte sind mit Zackenbögen besetzt, eine maurische Erinnerung, die in Deutschland sonst wenig Beispiele hat und merkwürdige Verbindungsfäden nach Spanien oder Sizilien ahnen läßt. Das Ornament steht auf der Stufe der Naumburger Ostkrypta. In das Rankengeschlinge sind vielfach tierische Motive eingewoben, die Arbeit zeigt dieselbe technische Vollendung wie dort mit virtuosen Unterschneidungen. Andererseits erinnert die Einbeziehung der Deckplatten in das Ornament und manche Einzelform aufs nächste an Gelnhausen, während auffallenderweise die Wartburg keine Schulverwandtschaft bietet. Als letztes Bauwerk der Landgrafen und als einziger Beleg für den Kunstgeschmack des heiligen Paares verdiente jedenfalls die Kapelle bessere Pflege. Eine abscheulich grelle Bemalung von 1856 und mancherlei andere Unfertigkeiten verschandeln den köstlich empfundenen Innenraum. In der Unterkapelle ist die ganze

Abb. 100. Neuenburg. Schloßkapelle. Obergeſchoß.

Faſſung zweckentſprechend etwas derber und robuſter. Die Elemente des Laubes und die Profile ſind aber die gleichen. Und so ſollte endlich das alberne Geſchwätz verſtummen, als ſei der Unterbau um Jahrhunderte älter, wohl gar aus der Zeit der erſten Gründung.

Die davorliegende Wendeltreppe und dann beſonders die Steintüre in dem großen, öden Fürſtenſaale bringen uns die kurfürſtliche Renaiſſance nahe, wie ſie von verkümmerten Bauſchreibern

Abb. 101. Der „Haingott“ am Schloß Freyburg.

ſozuſagen vom Hörenſagen aus zweiter und dritter Hand mehr erfunden als gelernt wurde. Die Kurfürſtentür von 1552 mit den naiven Säulen- und Gebälkformen iſt dafür ein ſchlagendes Beiſpiel. — Aus einem Fenſter dieſes Saales zeigt man uns ein Steinbild, in der gegenüberſtehenden Mauer eingelaſſen. Es iſt der ſogenannte „Haingott“, vor Zeiten auf dem Eraberge gefunden, das einzige fraglos echte Bild des altgermaniſchen, einarmigen Er oder Tius. Er iſt dick und kahlköpfig, kauernd oder ſitzend mit nackten Füßen dargeſtellt, im fetten Geſicht ein Schnurrbart erkennbar. Der rechte Arm, welcher dem Gotte nach dem Mythus abgehauen wurde, fehlt vollſtändig. An der Identität iſt alſo nicht zu zweifeln. Aber ſehr ſchwer iſt es, über Zeit und Zweck des Bildes ein Urteil zu gewinnen. Sollte die Plaſtik in vorchriſtlicher Zeit, im 9. Jahrhundert etwa, ſich ſchon an die Schöpfung ſolch freier und nicht ungeſchickter Kultusbilder gewagt haben?

Einige Zimmer im weſtlichen Flügel ſind 1806 für den kurzen Aufenthalt der Königin Luiſe eingerichtet und in der einfachen Art recht gut erhalten. Sie genoß hier kurz vor der Schlacht von Jena einige glückliche Tage (23. September), die letzten ihres Lebens. Merkwürdig, daß die beiden edelſten Dulderinnen unſeres Volkes ihre Pfade auf dieſer Burg gekreuzt haben. — Der Bergfried iſt hier ausnahmsweiſe in die äußerſte Ecke der Vorburg geſtellt. Er gleicht ſehr dem Schönburger. Der Aufgang führt teilweiſe durch eine ſchmale Treppe in der Mauerdicke. Der Blick von oben, leider nur durch Luken möglich, zeigt erſt recht, wie vollkommen der ganze Saale-Unſtrutwinkel von der Feſte beherrſcht wurde.

Die Stadt Freyburg iſt als suburbium der Burg wohl mit oder bald nach ihr (um 1090) als Freiſtadt gegründet und hat auch als wohlummauerte Feſtung und Brückenkopf der alten Königsſtraße nach Merſeburg im Mittelalter, ja bis zu den Freiheitskriegen keine verächtliche Rolle geſpielt. Das Schmuckſtück des Städtchens iſt noch heute die Marienkirche, um 1210—30 im

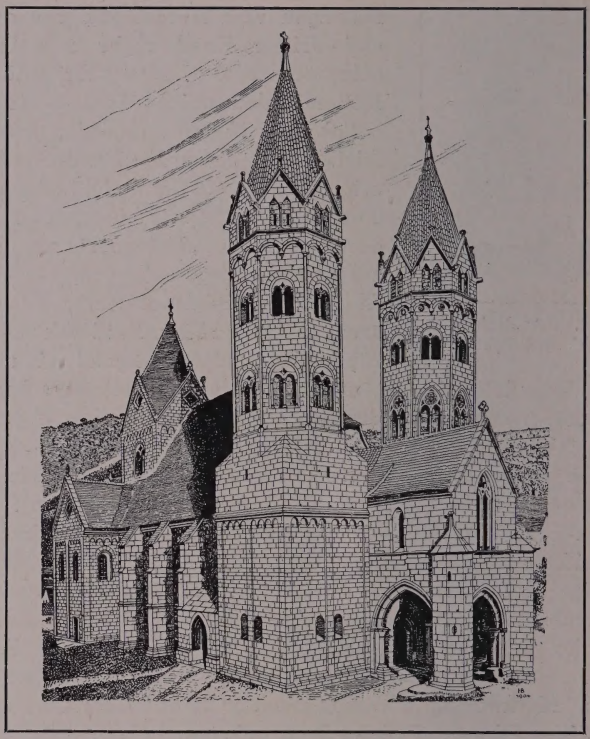

Abb. 102. Stadtkirche zu Freyburg. Weſtanſicht.

Naumburger Domſtil erbaut, etwas volltönend, wenn man überſchaut, daß der Meiſter einer vollen kreuzförmigen Baſilika mit doppeltürmiger Faſſade noch ein Paradies und einen Vierungsturm hinzufügte. Aber wir ſind ihm dafür dankbar. Er hat ein Kleinod der feinſten äußeren Verhältniſſe geſchaffen, das auch die ſpäteren Änderungen nicht zu trüben vermochten. An den Türmen beobachten wir beſonders, wie der Plan der Naumburger Oſttürme hier ſtreng bis zu den Achteckhelmen durchgeführt wurde (vergl. Abb. 5). Die Vorhalle, ſpäter mit einem gotiſchen Obergeſchoß überbaut, gibt einen Fingerzeig, wie etwa der weſtliche Abſchluß des Domes um 1230 geplant war. Dabei ſehen wir mit Verwunderung, daß am

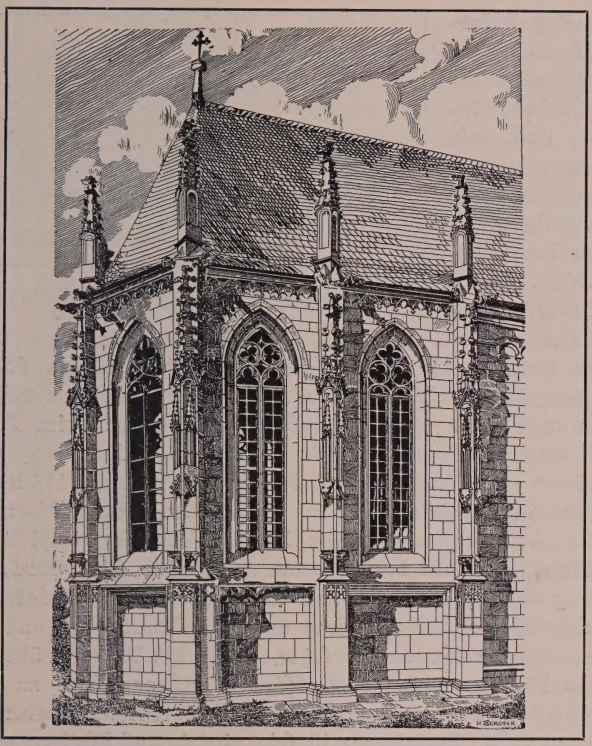

Abb. 103. Stadtkirche zu Freyburg. Choranſicht.

Südturm im erſten Achteckgeſchoß frühgotiſche Fenſter, genau wie im Naumburger Weſtchor auftreten (alſo nicht vor 1250), darüber aber wieder das ſchematiſche romaniſche Doppelfenſter — ſpäte Vibrationen des Übergangs. Der Vierungsturm und die Kreuzgiebel mit den figurierten Rautenfenſtern und den wunderlichen Giebelblumen (vergl. Pforte) bringen noch viel lebhafter den rheiniſchen Einſchlag des Naumburger Übergangsſtiles zum Bewußtſein. Das ehemalige Ausſehen der Oſtteile kann man ſich an der wuchtig ſtrengen Nordapſis rekonſtruieren.

Denn ſchon in der Epoche der verzierlichten Gotik (um 1350) wurde die alte Hauptapſis durch einen Chor erſetzt, der nun

wieder das Pförtner Syſtem in der Faſſung des Naumburger Oſtchors wiederholt, doch mit einem nur markierten Laufgang, dem die Durchbrechungen der Innenſtreben fehlen. Aber das beſſere Formengefühl bekundet ſich noch in den gutgotiſchen Dienſtbündeln, die das lebhafte Netzgewölbe ſtützen. Die Außenſtreben ſind räumlich nur ſchwach entwickelt — man vergleiche St. Marien beim Dom —, formell dagegen ſehr reich mit Bildniſchen und Fialen, Geſimſen, Frieſen und Waſſerſpeiern, das deutliche Bindeglied zwiſchen dem Naumburger Weſtchor und dem Chor von St. Wenzel, an dem die Außenarchitektur die letzten Trümpfe ausſpielt. Der letzte Umbau um 1492 berührte nur das Schiff. Dies wurde unter Erhöhung der Seitenſchiffe zur Hallenkirche umgebildet, wobei man aber das alte Dachgeſims des Mittelſchiffs übernahm und zwiſchen den Streben neu verſetzte, gewiß ein Unikum, über ſpätgotiſchen Fenſtern einen romaniſchen Rundbogenfries zu finden. Im Innern kommen die Gegenſätze der Raumwirkung unvermittelt zur Geltung. Die Turmtravee iſt ſehr niedrig auf Pfeilern gewölbt und lichtarm, das Schiff auf kunſtloſen Achteckſtützen mit reichem Netzgewölbe verſehen, hell, aber durch die ſchmutzige Tünche recht öde. An der vorderen Querhausmauer läßt ſich der Aufriß der ehemaligen Baſilika noch klar erkennen. Die Kreuzarme ſind noch flachgedeckt. Der Blick von da in den feingliedrigen Chor iſt ſehr ſchön. Das Detail der romaniſchen Teile iſt arm, das Ornament ganz ſpärlich, die wenigen Säulen haben das ſpezifiſch naumburgiſche nackte Würfelkelchkapitäl, wie es noch einmal in dem mit der hieſigen Kirche nahe verwandten Memleben auftritt.

Abb. 104. Stadtkirche zu Freyburg. Ehemaliges Türbogenfeld.

Höchſte Beachtung verdient das alte Türbogenfeld, das 1502 herausgeriſſen und in dem Wendelſtein der Vorhalle vermauert, neuerdings aber befreit und im Südkreuz angeheftet wurde, eine

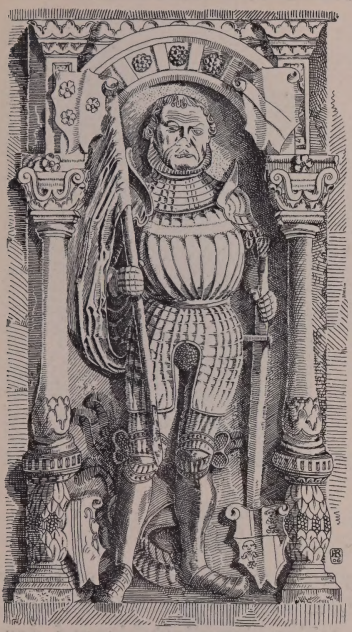

Abb. 105. Stadtkirche zu Freyburg. Epitaph des Chr. v. Taubenheim.

Madonna mit Kind zwiſchen weihrauchſchwingenden Engeln, ſteif und naturlos, ängſtlich auf Raumfüllung bedacht, das Gewand wie bei Miniaturen in enge, oft pfeilförmige Fältelei zerlegt. Iſt es mit 1240 noch reichlich früh angeſetzt, ſo haben wir eine Vorſtellung, in welchem Zuſtand der große Naumburger die hieſige Plaſtik vorfand. — Künſtleriſch wertvoll iſt der Schnitzaltar von etwa 1510, der auch im Aufbau tadellos erhalten iſt, jetzt leider vom Hochaltar an die lichtloſe Mauer des Südkreuzes verſetzt, eine jener zahlloſen ſchönen Arbeiten, mit denen die Spätgotik unſere Kirchen überſchwemmte. Noch charaktervoller iſt das Monument des Schloßhauptmanns Chriſtoph v. Taubenheim, der im Bauernkrieg eine tapfere Rolle ſpielte († 1536), in jener wunderlichen Renaiſſance, die wir ſchon auf dem Schloß am Fürſtenportal bemerkten (Abb. 105). Der Kopf voll herben Charakters wirkt wie ein Porträt Dürers ins Plaſtiſche überſetzt. Die Drapierung der Fahne und die geriffelte Rüſtung ſind mit peinlicher Treue behandelt. Die Säulchen der Einfaſſung mit den verſuchten Volutenkapitälen wirken allerdings höchſt kindlich. Ähnliche noch einmal an dem Eckhaus des Marktes. Die übrigen Grabſteine ſind unbedeutend. Aber dem Taufſtein gönnen wir noch einen Blick. Er iſt in ſaftigſter Renaiſſance gearbeitet (um 1580), am Becken Frauenmasken wechſelnd mit Engelsflüchten, am Schaft vier tanzende Putten, welche die vier Jahreszeiten vorſtellen ſollen.

Auf dem Markte ſteht das Reiterdenkmal des Herzogs Chriſtian, das ſich dieſer Fürſt 1722 im Schloßhof der Neuenburg ſetzen ließ (Abb. 106). Es war von dort 1744 nach dem Jagdſchloß

Friedental in der „alten Göhle“ verſetzt und wurde bei deſſen Abbruch 1774 von den Freyburger Bürgern für ſage und ſchreibe 2 Tlr. 20 Sgr. gekauft. Der Herzog iſt genau wie im Steinernen Album im Jagdkoſtüm mit dem Feuerrohr über dem Sattel dargeſtellt, nur iſt dem fürſtlichen Selbſtgefühl dadurch Rechnung getragen, daß das Pferd einen kläglichen Schächer, Symbol des Neides, überſchreitet. Die Arbeit iſt trotzdem von einer wohltuenden Nüchternheit und hält auch in monumentaler Hinſicht den Vergleich mit den meiſten der modernen Reiterbilder ganz gut aus; höchſt ehrenvoll für den Meiſter Barthol B. M.

Abb. 106. Freyburg. Denkmal des Herzogs Chriſtian. (Phot. S. Williams.)

Die Stadtmauer des 15. Jahrhunderts iſt faſt im ganzen Bering noch erkennbar und teilweiſe mit den Türmen tadellos erhalten, ſo faſt die ganze Front nach der Unſtrut. Die Tore hat man leider demoliert bis auf das Hackſtedter, von dem aber auch nur die Hälfte, der Bergfried und die nördliche Mauer des Vortores ſtehen. Man kann ſich das Ganze unſchwer nach dem Naumburger Marientor ergänzen.

Künſtleriſch und national erfreulich iſt die dem Andenken Jahns geweihte Turnhalle mit der Büſte des Turnvaters von Johannes Schilling (1859), und in noch höherem Grade das Jahnmuſeum von 1903, das von dem inhaltreichen und mächtig nachwirkenden Leben des kerndeutſchen Mannes lebhaftes Zeugnis gibt. Aber ein pſychologiſches Rätſel bleibt es uns Neueren doch, daß ſeinem ſcharfen Auge wie dem Goethes das klaſſiſche Naumburger Kunſtweſen anſcheinend vollkommen verſchloſſen blieb.

Abb. 107. Merſeburg. Waterloobrücke, Dom und Schloß.

MERSEBURG

AN Glanz und Reichtum der Denkmäler kann die ſchweſterliche Biſchofsſtadt Merſeburg nicht mit der Naumburger Kunſtinſel wetteifern. Die mittelalterliche Baukunſt iſt ſogar ungewöhnlich grob und bäueriſch. Aber was dort nur keimhaft und kümmerlich gedieh, die Renaiſſance in ihren taſtenden Anfängen und in ihrer reifſten Entwickelung, das iſt hier muſtergültig vertreten. Und wenn wir in einer fleißigen Tageswanderung all den mannigfachen älteren Kunſtbeſitz durchmuſtern, ſcheiden wir nicht unbefriedigt von der ſtillen, vom Großverkehr etwas beiſeite geſchobenen Metropole.

Schon in der älteſten, auf eine Schenkung Karls des Großen um 777 zurückgehenden Redaktion des Hersfelder Zehntverzeichniſſes lautet der Name Mersiburc, ein Zeichen, daß hier in einer Feſte ein fränkiſcher Burggraf die Grenzwacht hielt. Die Natur hatte eine im frühmittelalterlichen Sinne wahrhaft ideale Lage mit Waſſer- und Höhenſchutz geſchaffen. In der verſumpften Ebene, wo ſich Luppe und Elſter mit der Saale vereinigen, erhebt ſich am linken Saalufer ein langgeſtreckter Hügel, ſeinerſeits von zwei Bächen, der Klia an der langen Weſt-, der Geißel an der kurzen Oſtſeite, umfloſſen, früher gewiß noch mehr als heut durch Teiche und Sümpfe geſchützt, ein naturfeſter Brückenkopf für die

Völkerſtraße von Thüringen nach dem Oſten, von Erfurt und Naumburg nach Leipzig und Meißen. Aber was Merſeburg weit über die ſonſt zahlreichen Burgwarte emporhob, war die Gunſt der ſächſiſchen Könige. Heinrich I. faßte hier durch Vermählung mit Hatheburch, der Tochter des Burggrafen Erwin, feſten Fuß. Er fand hier die „Alte Burg“ (antiqua civitas) vor auf der nördlichſten Kuppe des Hügels, dem heutigen „Weinberg“, baute auf der ſüdlichen eine 930 geweihte Kirche und eine neue Burg, die ſchon Biſchof Thietmar als „altes Römerwerk“ (antiquum opus Romanorum) bezeichnete, und umgab die bürgerliche Siedelung auf dem Rücken und an den Abhängen des Hügels zwiſchen den beiden Burgen mit einer ſteinernen Mauer. Dieſe zweizeilige Bergſtadt vom Typus Orlamünde (ſ. o. S. 109) kann man ſich heut bei einer Wanderung vom Weinberg bis zur Martinskurie noch ſehr gut vorſtellen, und als beglaubigtes Muſter der Heinrichſchen Stadtgründungen wird ſie immer wieder ſtudiert werden. In der oberen Halle der königlichen Pfalz ließ Heinrich den glorreichen Sieg über die Hunnen in einem eindrucksvollen Gemälde verherrlichen. Sein großer Sohn Otto I. fand aber das Schloß ſchon zu eng. Wir erfahren, daß er 955 mit dem Bau einer großen Pfalz (magna domus) begriffen war, als ihm ein Gelübde vor dem Ungarnſiege auf dem Lechfelde Veranlaſſung gab, das Bauwerk dem heiligen Laurentius als Kirche zu weihen, die Anfänge des Doms. Die beabſichtigte, ſchon 962 päpſtlich beſtätigte Gründung eines Biſchofsſitzes kam erſt 968 zuſtande. Hochſtift und Sprengel wurden jedoch ſchon 981 durch die Ränke des auf den Magdeburger Stuhl beförderten ehemaligen Biſchofs Giſeler aufgelöſt und erſt 1004 durch Heinrich II. wiederhergeſtellt, der gleichzeitig die königliche Pfalz dem Stifte ſchenkte. Die Biſchöfe reſidierten darin bis 1260, aber es iſt ſchwer zu entſcheiden, ob dies noch die alte Heinrichſche oder eine neuere Ottoniſche (auf dem Gelände des jetzigen Schloßgartens) war.

Inzwiſchen hatte ſich als Suburbium zunächſt zwiſchen Klia und Geißel, dann bis zur Saale die eigentliche Markt- und Handelsſtadt gebildet, 980 mit Juden und Kaufleuten, 1004 mit Zoll- und Münzrecht dem Biſchof verliehen, ein wahrhaft labyrinthiſches Gewirr beſtändig krummer Straßen und Sackgaſſen, worin nur der weitabgeſteckte Markt mit der Stadtkirche (St. Maximi) einer-

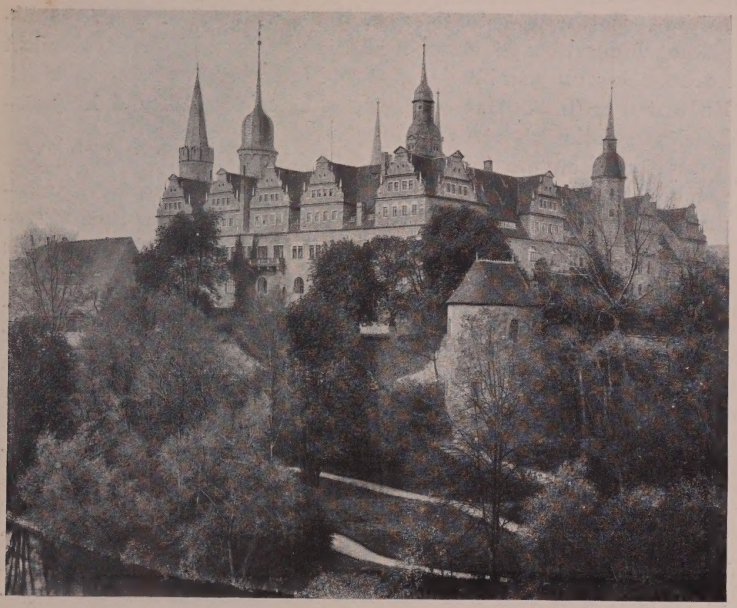

Abb. 108. Anſicht des Schloſſes von Nordoſt.

und dem Rathaus andererſeits eine gewiſſe Orientierung nach der Mitte zu erkennen läßt. An der äußerſten Südweſtecke gründete 1045 Biſchof Hunold eine zweite Pfarrkirche St. Sixti. Mindeſtens ſo alt wie die Stadt war eine dörfliche Anlage rechts an der Saalfurt (reſp. -brücke), Werder, die 1188 von Kaiſer Friedrich I. Marktrecht erhielt und ſich nun als Neumarkt (novum forum) mit eigener Pfarrkirche St. Thomae konſtituierte. — In dem ſo umſchriebenen Rahmen hat ſich das Stadtbild bis auf die Gegenwart gehalten, nur verändert durch die Niederlegung der Mauern und Wälle und einige neue Straßenzüge zwiſchen der Bahnlinie und der Klia. Die Ummauerung der Bürgerſtadt trotzten die Biſchöfe Eckehard und Heinrich bis 1248 dem Markgrafen von Meißen ab (wie gleichzeitig in Naumburg). Sie wurde unter den Biſchöfen Johannes Boſe und Thilo von Trotha Ende des 15. Jahrhunderts feſtungsmäßig erneuert und muß mit ihren fünf Toren (Klauſentor,

Hälter-, Gotthards-, Sixti- und Neumarktstor) und den zahlreichen Mauertürmen einen höchſt maleriſchen Eindruck gemacht haben. Das alles iſt bis auf geringe Mauerzüge und den einzigen Eulenturm (im Garten der Bürgerſchulen) im 18. und 19. Jahrhundert reinlich abgetragen.

Hatten ſchon die letzten Biſchöfe ſich als prunkliebende Renaiſſancefürſten gegeben, ſo zogen nach Einführung der Reformation (1544) weltliche, vom Domkapitel „poſtulierte Adminiſtratoren", Prinzen des Kurhauſes Sachſen in die Reſidenz ein, bis endlich der letzte dieſer Reihe, Chriſtian, durch den Dresdener Hauptvergleich (1657) das Stift als freiweltliches Herzogtum erhielt und die Seitenlinie Sachſen-Merſeburg begründete. Aber von der gleichen, rätſelhaften Kinderſterblichkeit wie die übrigen Nebenlinien betroffen, erloſch das Haus 1738, nachdem es nur vier Regenten (Guſtav I. † 1691, Chriſtian II. † 1694, Moritz Wilhelm † 1731 und Heinrich † 1738) hervorgebracht. Ihren Spuren begegnen wir noch allenthalben in den Kunſtdenkmälern. Mit dem Heimfall an das Kurhaus ſank Merſeburg auf das Niveau der vernachläſſigten Provinzialſtadt, woran auch der Übergang an die Krone Preußen (1815) künſtleriſch wenigſtens nichts änderte. Erſt in jüngſter Zeit ſind mit dem Bau des Ständehauſes die abgeriſſenen Fäden der älteren Lokalkunſt wieder aufgenommen worden.

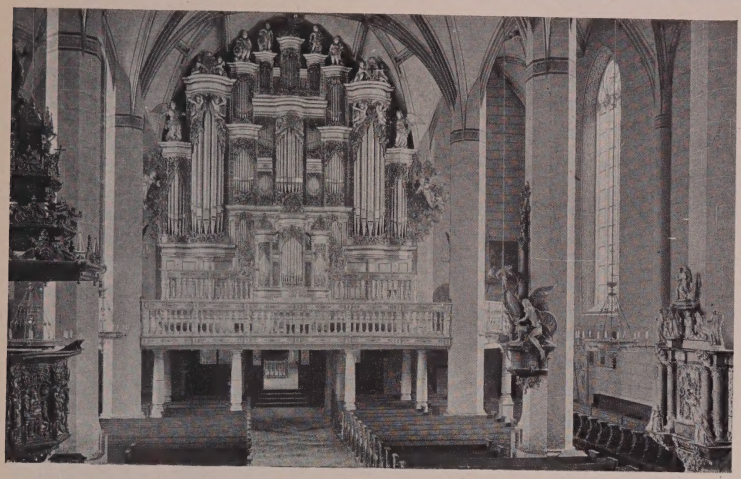

Abb. 109. Innenansicht des Doms nach Westen.

1. Der Dom.

Die Schritte des Kunstbeflissenen lenken sich unwillkürlich zuerst nach dem Domberg. Der Gesamteindruck ist etwas zwiespältig. Durch das stark vernüchterte „Krumme Tor“ grüßt uns der gelbe Backsteinkasten des Domgymnasiums, wohl die gräßlichste Geschmacklosigkeit, die je mitten in eine altehrwürdige Kunstumgebung hineingesetzt wurde. Auch die Vernüchterung der einfassenden Domkurien, die steife Neugotik der Küsterei muß man erst zu übersehen imstande sein, um von dem baumschattigen Brunnenplatz aus die mächtige Gruppe der Bischofskirche und des anstoßenden Schlosses rein zu genießen. Aus den verschiedensten Zeiten und Stilen erwachsen, im einzelnen ohne feinere künstlerische Durchbildung, wirkt die Ansicht mit den wechselnden Portalen, Fenstern, Türmchen und Giebeln in mannigfachen Überschneidungen und Durchsichten doch wie ein großer Wurf (Abb. 101).

Der Dom hat eine verhältnismäßig reiche Baugeschichte, die von Lepsius und Otte gründlich durchleuchtet wurde, leider ohne großen Gewinn für den gegenwärtigen Bestand. Nach Herstellung

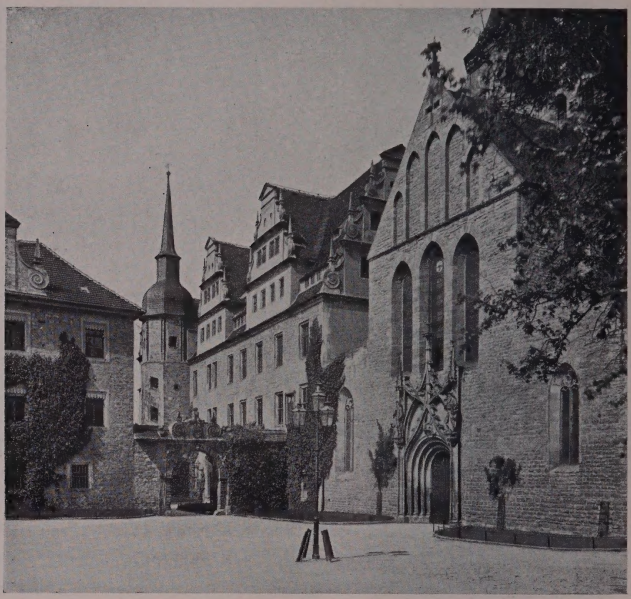

Abb. 110. Der Domplatz.

des Bistums legte Thietmar 1015 den Grundſtein einer neuen Kathedrale, die 1021 geweiht, nach Einſturz und Zerſtörung aber bald mehrmals wiedergeweiht wurde (1033, 1042). Zu 1042 iſt die völlige Erneuerung des Chores und die Erbauung der beiden Flankentürmchen, zu ca. 1090 die eines Vierungsturmes belegt. Aber gerade der völlige Umbau im Übergangsſtil iſt unbezeugt (dedicatio beiläufig 1240, reaedificatio 1274). Dann hat die Kirche aus unbekanntem Grunde „viele Jahre“ bis 1431 ungeweiht geſtanden. 1504 machte ſich Thilo von Trotha an den Umbau des Schiffes (1517 geweiht), S. von Lindenau an die Einwölbung der Vorhalle um 1520. Die reichliche Verzopfung wurde ſchon 1839 ausgeräumt, eine recht gut gelungene Reſtauration leitete F. Adler ſeit 1883.

Der Grundriß geht vielleicht noch auf Thietmars Bau zurück. Er zeigt die typiſche, kreuzförmige Baſilika mit der quadratiſchen

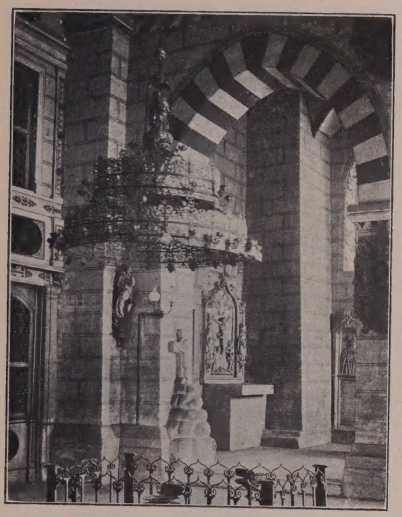

Abb. 111. Vorhalle des Doms.

Maßeinheit von 9,50—10 m und doppeltürmiger Weſtfront, bereichert durch die als Streben wirkenden Rundtürme am Chor und das Weſtwerk, eine dreiſchiffige Vorhalle nach gebundenem Syſtem. Die Beurteilung dieſes Bauteils iſt ſchwierig. Die Seitenſchiffe ſind vom Grund aus unbündig, das mittlere Quadrat offenbar älter, vielleicht eine urſprünglich offene Halle wie in Freyburg, erſt im Übergang durch Seitenſchiffe umbaut und erhöht, wie ſich's ähnlich an der Vorhalle in Paulinzelle vollzog. Die im Mauerwerk gewiß noch frühromaniſchen Türme ſamt dem Altarhaus entbehren aller Kunſtformen.

Aber möglicherweiſe ſchließt die Krypta (Abb. 112) noch Reſte aus ſächſiſcher Zeit ein. Der Grundriß mit $3 \times 3 + 2$ quadratiſchen Gewölbjochen gilt in der Kunſtgeſchichte als erſtes abgeklärtes Beiſpiel der dreiſchiffigen Hallenkrypta. Die Stützen ſind Viereckpfeiler, das mittlere Paar mit eingetieften Halbſäulen, die anderen mit engagiertenEckſäulchen, aber ſämtlich ohne eigene Baſen und Kapitäle. Vielmehr treten als gemeinſame Fuß- und Deckplatten feinprofilierte Kämpfer auf, wie ſie ſonſt an ottoniſchen Bauten vorkommen. Der Eingang war urſprünglich von Weſten. Die urſprüngliche Tür mit der Gotteshand im Bogenfeld iſt noch erhalten. Doch wurde bei der Hinzuziehung der Vierung zum Chor das ganze Quadrat aufgehöht und nur eine Grabkammer ausgeſpart, die ohne Gewähr als die Rudolfs von Schwaben gilt.

Der Umbau der Oberkirche bewegte ſich in einer ſelbſtgewählten, an Ärmlichkeit grenzenden Strenge: Viereckpfeiler, geometriſch profilierte Kämpfer, ſpitze Gurtbögen ohne weitere Gliederung, Gewölbe ohne Kreuzrippen und Fenſter mit den ein-

fachſten Mauerſchrägen, reinliche Vermeidung allen und jeden Ornaments, das iſt eine asketiſche Bauweiſe, die ſogar weit über die Stimmung der Hirſauer und der Ziſterzienſer hinausgeht. Es muß ein ſonderbar enger und fanatiſcher Kauz geweſen ſein, der die vielgerühmte Schmuckfreudigkeit des thüringiſchen Übergangs ſo völlig ablehnte.

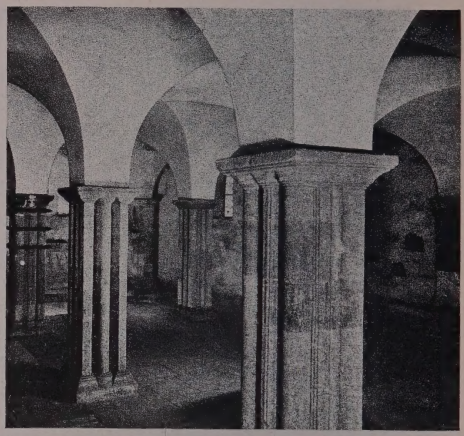

Abb. 112. Krypta des Doms nach Südoſten.

Der Umſchlag blieb nicht aus. An den Chorbrüſtungen ſuchte man das Verſäumte in einer gewiſſen Überladung nachzuholen. Die Wände ſind nach außen mit doppelten, durch Simſe bekrönte Blendniſchen übereinander gegliedert, die unteren ſchmal und ſchlank, zu je zwei mit Säulchen eingefaßt, an deren Kapitälen ſich das romaniſche Palmettengerank in unendlich reichen Muſtern, aber ſchon ganz barock verſchnörkelt entfaltet. In die Felder hat Biſchof Thilo Stifter, Heilige und eine volle Biſchofsreihe malen laſſen, künſtleriſch nicht wertlos, dekorativ recht wirkſam, jedenfalls von einer faſt unerſchöpflichen Erfindungskraft in Haltung und Ausdruck. Die vordere Brüſtung der Lettnerbühne war eine niedrige, von ſpitzbogigen Pfeilerarkaden durchbrochene Mauer, mit ſchwachreliefierten Königs- und Prophetenköpfen in den Zwickeln, wovon Trümmer in der Johanniskapelle des Kreuzganges. Auch von der unteren Lettnerwand iſt ein Stück Türſturz mit Säulchen wieder aufgefunden, ſehr viel reicher und ſaftiger als die Seitenwände. Der Lettner wurde um 1520 durch jene Schmuckwand erſetzt, die jetzt in der Turmhalle ſteht (Abb. 128).

Der zweite Umbau des Schiffes (1504—17) erfolgte in merkwürdiger Geiſtesverwandtſchaft ebenſo nüchtern und ärmlich wie der erſte im 13. Jahrhundert. Die Umwandlung in eine Hallen-

Abb. 113. Innenansicht des Doms nach Osten.
(Phot. Stoedtner.)

kirche schuf hier ähnliche Verhältnisse wie in Freyburg, aber voll mutwilliger Pietätlosigkeit. Die alte Einteilung der Basilika ist nur noch an den Streben und Wandsäulen zu erkennen, durch deren Verbindung man das alte System von drei gebundenen Traveen wiederherstellen kann. Der Neuerer teilte den Raum aber in vier Joche, so daß die nackten Achteckpfeiler ganz unregelmäßig zu den großen dreiteiligen Maßwerkfenstern stehen und in den Seitenschiffen die wirrsten Netzgewölbe auftreten. Außen sind diese, der alten Einteilung entsprechend, mit Quergiebeln bedacht, die mit dürrem Maßwerk übersponnen sind. Die äußere

Silhouette hat hierdurch nur ſcheinbar gewonnen, die Wirkung der vier an ſich beſcheidenen Domtürme, deren Oberbau ebenfalls aus dem Übergang ſtammt, wird durch die Auflöſung der Dachfläche gedrückt (Abb. 114).

Der Kreuzgang iſt baulich ohne beſondere Reize, im Kern aus dem 13. Jahrhundert, zum Teil mit Birnſtabrippen, ſpäter mehrfach ausgeflickt. Nur die kleine romaniſche Kapelle in der Südweſtecke (St. Johannis) iſt als älteſter, überaus ſchmuckloſer Bauteil des Domes bemerkenswert, wenn auch nicht die von der heiligen Paulina zu Ehren ihres Gemahls errichtete Kapelle, die vielmehr ſamt dem Hoſpitium beim Peterskloſter zu ſuchen iſt.

Abb. 114. Dom.
Anſicht vom Kreuzgang.

Am ſteilen Uferhang, parallel der Michaeliskapelle (Kapitelſaal), ſteht das Kapitelshaus, ein ſchlichter, zweiſtöckiger Bau mit Gardinenfenſtern und umſäumten Türen im Stil der Thiloſchen Renaiſſance. Im Untergeſchoß iſt ein Zimmer noch mit ganz intakter Bemalung erhalten, ſchwungvolle Ranken, darin zahlreiche Wappen der Biſchöfe und Chorherren, freihändig auf die rauhe Fläche gezeichnet. Man muß ſtaunen, wie formenſicher und luſtig die damaligen Dekorateure ſchalteten. Denn die ſchwierigſte Schablonenmalerei oder die feinſte Tapete wird nie dieſen Eindruck der freien, lockern und phantaſievollen Handgelenkigkeit erreichen. Am Boden ſehen wir einige alte Glocken, darunter eine der ſeltenen ſogen. „Theophilusglocken“ mit dreieckigen Schallöchern oben am Hals (Abb. 115).

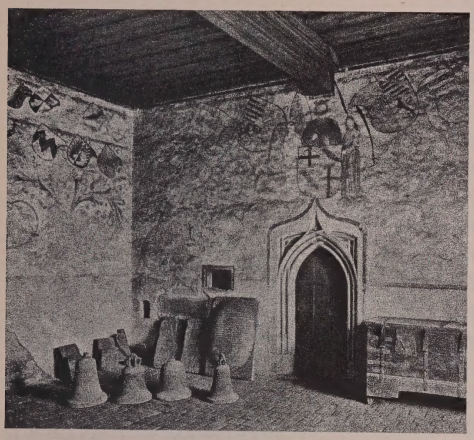

Abb. 115. Dom. Bemaltes Zimmer im Kapitelshaus.

Die Ausſtattung des Doms umfaßte ſchon zur Zeit Thietmars wahrhaft königliche Schätze, meiſt Geſchenke Heinrichs II., darunter einen goldenen Altar, Gefäße, Kreuze, Bücher und Gewänder von glänzender Pracht. Und dieſer Domſchatz wurde ſpäter immer weiter vermehrt, im ſchmalkaldiſchen Krieg jedoch faſt vollſtändig geraubt. Auch ſonſt iſt aus dem frühen und hohen Mittelalter nur ſehr wenig erhalten. Die Hauptmaſſe entſtammt der Spätgotik und der frühen Renaiſſance, darunter manches Handwerkliche, was wir ohne Schaden übergehen dürfen. Weiteren Zuwachs brachte die herzogliche Hofhaltung, prunkvolles Barock ohne tieferen Gehalt.

Weitaus den intereſſanteſten und wertvollſten Teil bilden die plaſtiſchen Denkmäler, deren Reihe durch die bronzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben († 1080) eröffnet wird. Er fiel gegen Heinrich IV. in der Schlacht bei Hohenmölſen und wurde im Dom begraben. Die Platte kann nur wenig ſpäter und zwar in der einzigen damals betriebſamen Gießhütte, in Magdeburg, entſtanden ſein. Die meiſten Beurteiler, die das Original nie geſehen haben, ſprechen davon in verächtlicher Weiſe, indem ſie die ſtarre, lebloſe, einem alten Stich Dethiers abgeſehene Formſprache rügen. Das Original lehrt uns das Gegenteil, es iſt jedenfalls freier und friſcher als viele der ſpäteren ſächſiſchen Werke und techniſch angeſehen ein Meiſterſtück. Die Figur des Königs, in einen erhöhten Rechteckrahmen eingebettet, mag genau in Lebensgröße (171 cm) gehalten ſein, bekleidet mit dem kaiſerlichen Ornat, Dalmatika und Pluviale, erſtere loſe gegürtet und in großen Zügen längsgefaltet, letztere

auf der rechten Schulter durch eine Agraffe geſchloſſen, vom linken Arm hochgehoben und ſo vor dem Leibe in Hängefalten gebauſcht, alle Säume mit ſehr zierlichen Kreuz- und Rautenborten belegt, die nachträglich in den Guß eingegraben wurden. Die Füße mit leichten, ſpitzen Lederſchuhen ſind wie üblich gehoben und mit Sporen umſchnallt, die Beine anſcheinend geſchient, die Arme vor der Bruſt gehoben, die Hände, ganz beſonders fein, beweglich und biegſam, halten links den Reichsapfel, rechts das Lilienzepter. Der Kopf, ein ausgeſprochen germaniſches Langgeſicht, iſt ſehr abgegriffen, ſo daß Naſe, Schnurrbart und große Glotzaugen roh hervortreten, letztere nur die Höhlungen für eingeſetzte Glasflüſſe, die urſprünglich auch den Reif der runden Bügelkrone ſchmückten. Das iſt alles in allem die Formſprache der gleichzeitigen Miniaturen und Siegelbilder, aber als monumentale Neuſchöpfung nicht ohne Wucht und Majeſtät. Die Umſchrift preiſt ihn in gereimten Diſtichen als den Pfaffenkönig, der er war, „ein heiliges Opfer, für die Kirche gefallen." Es iſt das erſte monumentale Königsbild der deutſchen Geſchichte, und die Gerechtigkeit verlangt auch ſeine künſtleriſchen Qualitäten anzuerkennen.

Abb. 116. Dom. Grabplatte Rudolfs von Schwaben.

Das nächſte ſehr intereſſante Denkmal iſt der Taufſtein der Neumarktskirche, 1823 in die Vorhalle des Doms verſetzt, leider ſo arg verwittert und zerſtört, daß die urſprüngliche Handſchrift des Bildners kaum noch zu erkennen iſt. Köpfe und Hände ſind faſt ausnahmslos abgeſchlagen. Das Gewand zeigt hie und da noch deutlich die lineare Feinfältelung mit den Pfeil- und

Abb. 117. Dom. Taufſtein aus der Neumarktskirche. (Phot. Stoedtner.)

Spiralmotiven des 12. Jahrhunderts, mit reichlichen Zierſäumen durchſetzt, wie auch die Faſſung der Säulchen und Kapitäle auf die Formſprache jener Kirche um 1200 weiſt. Aber wichtiger iſt die vorgeſtellte heilsgeſchichtliche Idee. Den Fuß der Kufe bilden vier nackte Männer, die vier Paradieſesflüſſe als Urſymbole des heiligen Waſſers, dazwiſchen vier tieriſche Ungeheuer, Bilder des Böſen. In den Rundbogenarkaturen ſtehen zwölf Propheten, durch Schriftbänder namentlich bezeichnet, welche die zwölf Apoſtel auf den Schultern tragen. Zwiſchen den Deckbögen kommen dann noch Bruſtbilder von Heiligen hervor, in Summa ein Abbild der Kirche in ihren Uranfängen und ihrer Entwickelung, Verheißung, Erfüllung und Vollendung, wie es im Mittelalter unter wechſelnden Formen immer wieder dargeſtellt wurde. Das Vorbild läßt ſich ziemlich ſicher am Dom zu Bamberg feſtſtellen. Im Gewände des großen Nordportals ſind ganz wie hier die Apoſtel auf den Schultern der Propheten reitend wiedergegeben, allerdings in einer weſentlich reiferen Faſſung.

Die einzige Ausſtrahlung der Naumburger Plaſtik iſt das Grabmal eines Herrn von Hahn (Abb. 118), jetzt im Kreuzgang in die ehemalige Tür zur Fürſtengruft eingeſetzt. Das iſt mit einigen Veränderungen das Bild Eckehardts II. auch in der Formenſprache des großen Naumburgers. Wir ſehen die geſtickte Mütze, die auf der Stirn abgemutzelten Haarſträhnen, das breite Geſicht, die gleichen Falten über der Bruſt, die gleichen Beſchläge auf dem Gürtel, die feinen, ſchlanken Finger uſw. Das Wappen des links

Abb. 118. Dom. Grabmal des Ritters von Hahn.

Abb. 119. Dom. Grabmal des Biſchofs Friedr. v. Hoym.

Abb. 120. Dom. Graf Eſiko. (Phot. Stoedtner.)

vorgeſetzten Schildes kehrt noch einmal auf der Mantelſpange wieder. Am Hals iſt aber noch ein Kleinod angeheftet, eine Broſche, worauf nach einer antiken Gemme ein Kopf, anſcheinend mit Doppelgeſicht. Es iſt verlockend, das Werk als eine Jugendarbeit des Meiſters anzuſehen, weil damit auch das Urbild für Eckehardt in dieſem ſonſt leider unbekannten Adligen gefunden wäre. Aber in Wahrheit liegt das Verhältnis wohl umgekehrt. Ein gelehriger Schüler hat für die vorliegende Aufgabe das Naumburger Original kopiert. Gerade die Abweichungen ſind eckig und ungeſchickt, ſo die unmilitäriſche Haltung des Schwertes, das Hervorwehen des rechten Mantelzipfels, die breit abſtehende Perücke.

Die Wandlung der Plaſtik ins Süßliche und Weiche zeigt 100 Jahre ſpäter das Grabmal des Biſchofs Friedrich von Hoym († 1382, Abb. 119). Der Wahrheitsausdruck des milden, lächelnden Geſichts iſt überzeugend, porträthaft, aber die Haltung unfrei, eingezwängt, die Proportionen überſchlank, die eleganten Zug- und Hängefalten ſchön ſtudiert und rundlich abgeglichen. Das iſt das Zeitalter der myſtiſchen Leiſetreter, der „ſüße Stil“ der Altkölner.

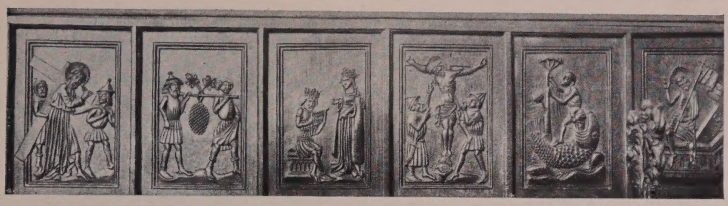

Abb. 121. Dom. Rückwand eines Chorstuhles von Caspar Schockholz.

Auf dem Rand sind nach Art eines Dreiflügelschreins vier kleine Schutzheilige auf Konsolen unter Baldachinen angebracht, Petrus und Paulus, Dorothea und Barbara, welche die Schwäche des Bildners gerade im Gesichtsausdruck bloßstellen. — In die zeitliche Nähe dieses Steines gehört auch die etwa halblebensgroße Statue eines sagenhaften Grafen Esiko von Merseburg, in der Nordostecke der Vorhalle, ritterlich im Plattenpanzer, vom Mantel umwallt, in der Rechten den Helm, in der Linken eine kleine Tartsche, worauf ein Löwenbild (Abb. 120). Der Kopf hat den Typus und die markante Frisur Karls IV. mit den eigenartig abstehenden Ringellocken. Man kennt diese Art hundertfach, am besten in den Kurfürsten des „schönen Brunnens" in Nürnberg.

Die weitere Entwickelung läßt sich dann an den Holzschnitzereien, zunächst der Chorstühle, verfolgen. In der Vierung steht ein Gestühl, das „Caspar Schokholcz, 1446" bezeichnet ist. Die Rückwände sind mit typologischen Szenen gefüllt, d. i. das Leben Christi mit den entsprechenden Vorbildern aus dem Alten Testament: der feurige Busch Mosis, das Fell Gideons, der grünende Aaronsstab, dazwischen die Verkündigung, die Sibylle vor Kaiser Augustus und die Geburt Christi, der Mannaregen, das letzte Passah und der Opfergang Isaaks, an der Nordseite (Abb. 121) die Kreuztragung und die Kundschafter mit der Traube, die Königin von Saba vor Salomo (wegen des Kreuzholzes) und die Kreuzigung, Jonas und die Auferstehung, dazu Simson mit den Toren von Gaza, die Himmelfahrt zwischen dem Jakobstraum und der Himmelfahrt Eliä. Die Arbeit ist scharfzügiges Flachrelief, im Grunde kunstlos, fast kindlich, aber mit wenig Aufwand an Figuren, an Draperie, Erfindungslust und Charakter doch allem Volk verständlich. Man kann daran ermessen, was die nüchternste Handwerks-

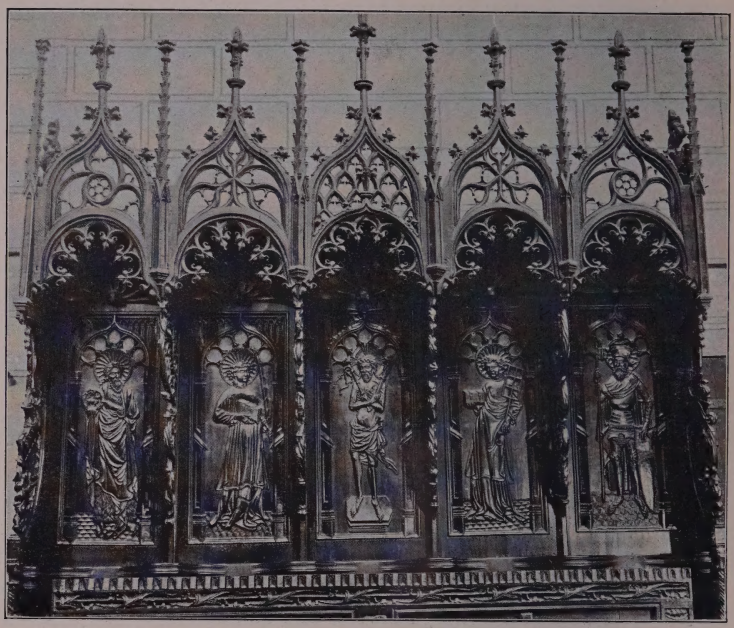

Abb. 122. Dom. Rückwand eines Fünfſitzes.

kunſt im Mittelalter ſich zutraute ſelbſt bei völligem Mangel bildneriſcher Begabung.

Fortgeſchrittener und bei weitem wertvoller iſt der Fünfſitz im Altarhaus (um 1490), die Umrahmung geradezu prachtvoll im Aufbau und Detail, die Figuren ſchlank, mit dem gotiſchen Knick in den Hüften, die Falten ungemein weichzügig, die Geſichter aber mürriſch durchfurcht, das Nackte geradezu ſkelettiert. Es ſind in meiſterhaftem Flachrelief dargeſtellt Johannes der Täufer, Stephanus, der Schmerzensmann, Laurentius und der Ritter Romanus (Abb. 122).

Der Gegenſtuhl, die Stühle im Schiff und die Kanzel, gehören ſchon der gärenden, überaus fruchtbaren Thiloſchen Renaiſſance an. Das Spiel mit Maßwerken, Laubſtäben, Aſtumrahmungen uſw. wird hier noch einmal mit einer gewiſſen Verliebtheit betrieben.

Abb. 123. Dom. Wangen des Geſtühls in den Seitenſchiffen.

Die brüchige und knitterige Draperie beherrſcht noch den Faltenwurf. Aber die Figuren gehen doch mehr in die Breite, ſetzen etwas Fleiſch an, und das Ornament hat einen Hauch des neuen Geiſtes. Der Fünfſitz im Altarhaus (ſüdlich) iſt datiert auf 1520 und hat auf einem Rollband einen ſchönen Spruch: TET LIGE · ALS WE ALS STEĪ · TRAGĒ · SO WEHILDE MANNIGE · DI LVGEN IN SEINEM KRAGE · SAGE WAR AN SPOT ICH PIT GOT VOCHT ICH ARMER KNECHT, was ſich ähnlich in Hans Cranachs Skizzenbuch von 1536 findet. Wichtiger iſt der Name Vocht (Voigt), offenbar der Schnitzer, der in drei Feldern der Rückwand recht hübſche, bewegte und auch geiſtig ausdrucksvolle Figuren ſchuf, u. a. Heinrich II. und Kunigunde mit dem Modell des Doms. Andere und zwar nicht ganz gleichartige Hände zeigen die Wangen der langen Stuhlreihen in den Seitenſchiffen an. Das Relief wird hier ſchon breit und behäbig, beim nördlichen ſind die Züge röhrenartig, die Hände ſchlecht, beim ſüdlichen finden wir klare und ſchwungvolle Züge (vergl. die ſpitzen Zipfel) und weichere Formen, auch im Ornament (Abb. 123).

Weiter in dieſem Stil iſt die Kanzel fortgeſchritten, das beſte

Beiſpiel einer Renaiſſancegotik, in welcher der alte Formenapparat zu ganz neuer Wirkung kommt. Dieſe Spielart läßt ſich mit Worten nicht beſchreiben, denn alles Detail iſt reingotiſch, die Verbindung, Häufung und Rundung der Glieder aber ſo geſchickt durchgeführt, daß der Eindruck des Eckigen und Zerklüfteten gar nicht mehr aufkommt. Schon der Schaft iſt ein Meiſterwerk dieſes mühſamen Umgehungsverſuches. Der Korb hat an den Ecken acht Heiligenfigürchen auf reizend variierten Säulchen, in den Feldern die Madonna, vier Evangeliſten und den heiligen Laurentius. Drollig iſt es, wie St. Lukas auf dem Stier ſitzend an ſeinem Madonnenbildchen malt. Und dann beachte man die robuſte Körperbildung, die mächtigen, gehaltvollen Köpfe, deren Ausdruck durch die dicken Mähnen geſteigert wird. Höchſte Achtuug vor ſolcher künſtleriſchen Energie! Wäre überall ſo fortgearbeitet worden, ſo wäre die Bildnerei der Renaiſſance nicht ſo hilflos der antikiſchen Verflachung verfallen. Der Schalldeckel iſt erſt unter Herzog Chriſtian im reinſten Knorpelſtil nachgearbeitet worden, aber keinem Menſchen wird es ohne genauere Prüfung auffallen, daß wenigſtens 100 Jahre dazwiſchen liegen.

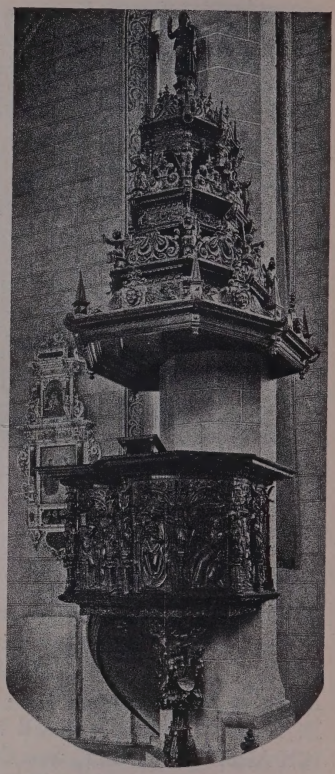

Abb. 124. Domkanzel.

Wir reihen hier füglich die geſchnitzten Altäre an, die ſämtlich dieſer Zeit entſtammen. An der Südwand drei, faſt gleich in den Maßen und Formen. Beſonders edel der erſte mit einer Pietà in der Mitte (Abb. 125). Die Gruppierung iſt geradezu einzigartig ſchön. Wie fein iſt die Senkrechte der faſt aufrecht ſtehenden

Abb. 125. Dom. Dreiflügelſchrein.

Madonna durch den ſchrägen Fluß der Linien nach rechts im Ablauf zur Horizontale übergeleitet, wie fein und muskulös der nackte Körper des Toten, wie edel und weihevoll der Ausdruck beider Köpfe. Die Flügelmalereien wird man noch einmal bei der Erforſchung der Lokalſchulen beachten müſſen. Sie zeigen, was man vor Cranachs beherrſchendem Einfluß in Thüringen konnte.

Gehen wir nun zur Steinplaſtik über, ſo verdient der Sakramentsſchrein im Altarhaus einen kurzen Blick (Abb. 126). Der Aufbau iſt aus der Architektur ins Natürliche eines dürren Aſtgeflechts transponiert, die vier Evangeliſtenſymbole unſchön in Käſten untergebracht. Uns feſſelt aber mehr der Schmerzensmann mit den leidvollen Zügen. Das iſt keine gewöhnliche Dutzendarbeit. Stiliſtiſch hiermit nahe verwandt ſind mehrere Sachen in der Vorhalle, zunächſt der Kunigundenaltar, deſſen Aufſatz eine kleine Kreuzigung zeigt, auf dem Rahmen die größeren Figuren der Kunigunde und des Biſchofs Adalbert von Prag. Denn der Stifter war ein Günther von Bünau, Biſchof von Samland, wo man den heiligen Adalbert als Patron verehrte. Er ſtarb hier 1518 und er verewigte ſich noch durch ein Epitaph, das gleichfalls die beiden Heiligen in hochreliefierten Knieſtücken zeigt, beide ſo recht behäbig und wohlgenährt, darüber Baldachine aus dem dornigſten Aſtwerk geflochten (Abb. 111). Noch reizender, lebensvoller iſt eine Heilige mit Weintraube, auf einer kurzen romaniſchen Säule ſtehend, deren Formenfülle auch die gotiſche Hülle ſprengt. Dagegen eine Eliſabeth, als Gegenſtück zu Eſiko in die Ecke am

inneren Eingang aufgeſtellt, iſt in einer ſchwülſtigen, wahrhaft bretternen Manier gearbeitet, die ſonſt in Merſeburg gar nicht vorkommt (Abb. 111).

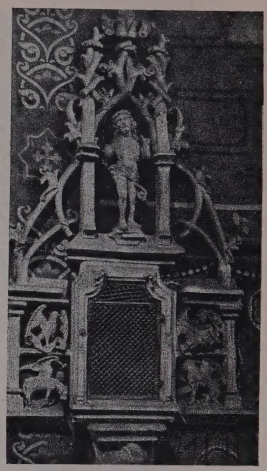

Abb. 126. Dom. Sakramentshäuschen.

Dagegen fügen ſich die monumentalen Bildnereien trefflich in den Zuſammenhang, zunächſt die Portalfiguren über der Weſttür, die beiden Domheiligen Johannes und Laurentius und Kaiſer Heinrich (Abb. 127). Sie ſind nur in einer harten, reizloſen Erneuerung erhalten, etwas hausbacken; aber den Anklang an die Formſprache des Geſtühls wird man auch darin noch erkennen. Reiner erfaſſen wir den Stil der Thiloſchen Renaiſſance im Portalſchmuck des Nordkreuzes. Die feingliedrige, ſchattenreiche Umrahmung der Tür iſt ſo ganz bezeichnend, nicht minder die Figur des ſchlafenden Jakob, der nach Gen. 28, 17 auf dem heiligen Steine von Bethel ſchlummert, ſo gewiſſenhaft und pflichtgetreu wie nur irgend ein Fuhrmann auf der Streu. Es hat etwas Rührendes, wie energiſch und allgemeinverſtändlich dieſe braven Meiſter einem an ſich troſtloſen Motiv den inneren Nachdruck gaben.

Einen tüchtigen Schritt weiter bringt uns die Lettnerbrüſtung (Abb. 128), jetzt zu beiden Seiten der Turmzwiſchenhalle aufgeſtellt, ſtiliſtiſch von den beiden danebenſtehenden Denkſteinen nicht zu trennen. Es ſind je drei durch Säulchen und Gebälk umrahmte Felder, deren Grund mit Rankenbäumchen von etwas wilder Blatt- und Blütenbildung belegt iſt, offenbar den Rahmen der Buchtitel nachgeahmt. Auch die Säulchen ſind ſo regellos wie nur möglich, überall verſchieden entworfen und mit Laub überſponnen. Die Figuren ſind gedrungen, unterſetzt, und gehen mit Behagen in die Breite. Es ſind wieder dieſelben wie bei den Chorſtühlen, Stephanus, Heinrich II., Laurentius, andererſeits Johannes der Täufer, Ritter Romanus und Papſt Sixtus. An Gedankenüberfluß litten alſo dieſe Künſtler nicht. Die ganze Mache erinnert ſtark an den Stil

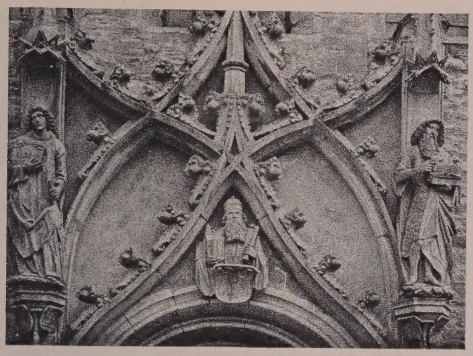

Abb. 127. Dom. Portalſchmuck über der Weſttür.

der Kanzel, nur ſind die Geſichter fleiſchiger und die Tracht der beiden Laien weiſt auf 1530—40. Die beiden Denkſteine, wieder mit den Domheiligen, erweiſen ſich auch in den Rahmen mit den aufgeſetzten Kugeln als zugehörig, doch war der eine mit einer Platte für Biſchof Johannes Boße (1463) verſehen, der andere hat noch die für Johannes von Werder († 1466); das iſt für die Datierung aber nicht maßgebend. Vielmehr kann man die Steine ganz ſicher an der Grabplatte für Biſchof Vinzenz von Schleinitz († 1525) orientieren (Abb. 129). Der Rahmen iſt ganz ähnlich aufgebaut, nur viel feiner behandelt, die Säulchen wunderhübſch entwickelt. Der behäbige Prälat kommt in lebhaftem Schritt aus dem Bild heraus. Das iſt ein neues Motiv. Das Geſicht iſt ſicher ein beſſeres Porträt als das des Naumburger Teppichs (ſ. Abb. 45). Es erinnert ſehr an den Taubenheim in Freyburg (Abb. 105).

Aber gerade hier, wo die einheimiſche Plaſtik eine gewiſſe Reife erlangt hat und ſich zu künſtleriſchem Aufſtieg anſchicken durfte, bricht die Entwickelung ab. Wir haben nur die Bronzewerke einzuſchalten, die ſämtlich aus der Viſcherſchen Hütte ſtammen. Das älteſte iſt die Tumba für Biſchof Thilo von Trotha im Nordkreuz († 1514). Die Figur auf dem Deckel iſt in flachſtem Relief gehalten, eigentlich nur modellierte Zeichnung, der Grund und das Gewand mit graviertem Ananasmuſter bedeckt (Abb. 130). An der vorderen Langſeite eine kalligraphiſche Inſchrift, an den Schmalſeiten ſitzende, langlockige Engel mit ausgebreiteten

Abb. 128. Dom. Ehemalige Lettnerbrüſtungen.

Flügeln, deren Gefieder wie auch der Grund und die Locken wiederum ſorgſam graviert ſind. Das Relief iſt etwas höher, die Geſichtchen voll, aber durch die ſcharfen Naſen und Lippen ohne rechte Anmut, das Gewand von linearer Eckigkeit (Abb. 131). — Hierzu gehört das Epitaph, derſelbe Biſchof knieend vor einem „Gnadenſtuhl", ohne rechten Grund durch dünne Stabumrahmung getrennt (Abb. 132). Die Ähnlichkeit beider Geſichter iſt nicht gerade überwältigend, die Behandlung aber freier, lockerer. Zumal der Gottvater iſt eine hoheitsvolle Erſcheinung von gewaltiger Ausdruckskraft. Die Platte iſt mit dem Viſcherſchen Zeichen ſigniert.

Ganz ähnlich iſt das Epitaph für Biſchof Adolf von Anhalt († 1526) neben der Nordtür in ſchlechter Beleuchtung. Der Biſchof in derſelben knienden Haltung vor einer Dornenkrönung. Die Umrahmung iſt in reizenden Renaiſſanceranken ausgeführt, das Figürliche aber nicht entſprechend fortgeſchritten. — Die gleiche Beobachtung kann man an dem letzten der Viſcherſchen Bronzegüſſe machen, dem Epitaph des S. von Lindenau († 1554) am nördlichen Pfeiler der Vorhalle. Wenn im Kopf des knienden Biſchofs auch eine kräftige, ganz perſönliche Porträtwirkung erreicht iſt, ſo bleibt doch die Haltung und Gewandung faſt unverändert dem älteren Stil treu. Der Hintergrund mit einem vor-

Abb. 129. Dom.
Grabmal des Vincenz von Schleinitz.

Abb. 130. Dom.
B. Thilo v. Trotha.

gezogenen Vorhang, etwas Wolkenhimmel und einem einſam aufragenden Kruzifix iſt ſogar leerer und ſteifer geworden, dagegen die Umrahmung nach Art einer Portaleinfaſſung ſtreng akademiſch und mit den feinſten Flachornamenten überzogen. Auch die Putten neben dem Wappen erinnern an ähnliche Drôlerien Hans Viſchers, deſſen Zeichen (H. F.) die Platte genügend beglaubigt. Als Einfaſſung dienen noch, ohne rechte Verbindung, zwei Steinpfeilerchen, obenauf dürftige Putten mit den Leidenswerkzeugen (Abb. 133).

Unter den ziemlich zahlreichen Tafelaltären und gemalten Flügeln ſind manche Zeugen einer offenbar hier oder in der Nähe blühenden Schule, die einer genaueren Unterſuchung wert wäre, weil ſie in der Kraft und Schönheit der Farben mit der Cranachſchule wetteiferte, ohne im geringſten deren unleidige Manieren

Abb. 131. Dom. Engel an der Thiloſchen Tumba.

anzunehmen. Das beſte Erzeugnis derſelben iſt ein kleiner Dreiflügelaltar mit der Meſſe Gregors (Abb. 134). Mit großem Geſchick iſt den drei vom Rücken geſehenen Prieſtern — dem Papſt und zwei Kardinaldiakonen — die Profilanſicht abgewonnen, links die ungläubige Frau mit der Papſtkrone, im Hintergrund auf Goldgrund die Paſſionserinnerungen, körperloſe Köpfe in ganz naiver Zerſtreuung, auf den Flügeln Auguſtin und ein anderer Biſchof in vorzüglicher Auffaſſung, datiert 1516. Die Ornamentpreſſung reiht das Werk dicht an den Schrein mit der Pieta (Abb. 125) und man freut ſich, einmal geiſtvolle Köpfe wie den Auguſtins zu ſehen, die nicht nach der Cranachſchen Schablone gearbeitet ſind. Zwei weitere Altäre mit der Madonna, ein anderer mit dem „Gnadenſtuhl“ und ein rieſengroßer, leider ſchwerverletzter Hortus conclusus gehören in dieſen Kreis und runden das Bild der Thiloſchen Renaiſſanceanfänge auch für die Malerei gehaltvoll ab.

Aus der Cranachſchule iſt dagegen ein vielumſtrittener Dreiflügelſchrein, wohl als Geſchenk des Naumburger Biſchofs Johann von Schönburg († 1517), hierher gelangt, den ältere Forſcher in einer begreiflichen Ratloſigkeit auch auf Dürer oder Grünewald getauft haben (Abb. 135). Das Mittelbild — eine Verlobung der heiligen Katharina mit dem Chriſtkind — entſpricht in den Farben und Formen mit einzelnen gräßlichen Verzeichnungen ganz offen der

Abb. 132. Dom.
Epitaph des B. Thilo.

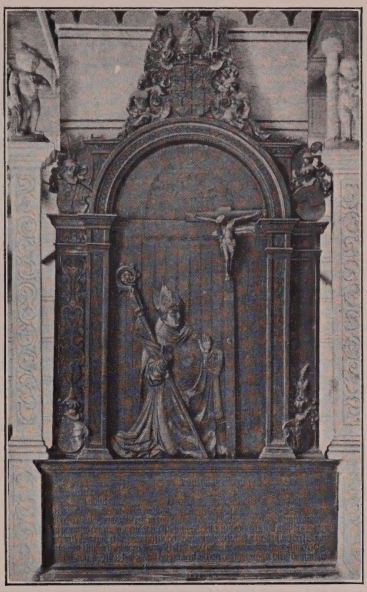

Abb. 133. Dom.
Epitaph des B. S. v. Lindenau.

Manier Cranachs in den Jahren 1510—15, aber doch mehr gedankenloſen Schülerhänden. Das kläglichſte iſt Hieronymus auf dem linken Flügel, ein wahrer Kretin und ſelbſt ſein Löwe mehr einem Walroß ähnlich. Ausgezeichnet iſt dagegen St. Georg, ein famoſer Ritterjüngling in gleißendem Plattenharniſch, als Zeitbild unvergeßlich durch die vorwärts bohrenden Augen, über denen die Lider ſchwer wie Dachtraufen herablaſten. Die Haltung iſt genau die des Lucas Paumgärtner auf Dürers Münchener Altar (Nr. 242) von ca. 1498, ja ohne dies Vorbild gar nicht denkbar. Man kann ſich daraus die beſte Vorſtellung von dem Betrieb der Cranachſchen Altarfabrik machen, wo an einem Werk drei Schüler in einer gewiſſen Steigerung von bös zu gut aus den gleichen Farbentöpfen malten und auch der Meiſter noch einige unverkennbare Lichter aufſetzte. In der Datierung wird Flechſig mit „vor 1510“ recht behalten.

Abb. 134. Dom. Flügelaltar mit Meſſe Gregors.

Ein noch tolleres Stilgemiſch zeigt die beiderſeits bemalte Tafel in der Vorhalle vom ehemaligen Hochaltar, wozu noch vier beiderſeits mit Heiligen bemalte Flügel gehören. Das Mittelbild hat vorn die Kreuzigung mit einer beängſtigenden Figurenfülle. Von reiſenden Katholiken wird noch immer mit Behagen das alte Küſtermärchen gehört, daß hier Luther als böſer Schächer und unter dem Kreuz andere Männer der Reformation porträtiert ſeien. Es ſind doch höchſtens farbloſe Anklänge zu ſpüren. Übrigens könnte man einem entlaufenen — ſehr unbedeutenden — Cranachſchüler ſolche Bosheit wohl zutrauen. Viel wertvoller iſt die Rückſeite mit einer Grablegung, gut komponiert und prächtig in der tiefen ſatten Farbenſtimmung dem Gegenſtand angepaßt.

Außer den Biſchofsbildern am Lettner iſt nur ein Wandgemälde über der Tür des Nordkreuzes erhalten, der ungläubige Thomas vor dem Auferſtandenen in einer weiten Landſchaft, gotiſch in den Formen und nicht übel im Ausdruck. — Beachtenswert ſind jedoch die Glasgemälde im mittleren Fenſter der Vorhalle, ſieben Medaillons mit Szenen aus dem Leben Jeſu, ſehr einfach in der Kompoſition, aber von glühender Farbenpracht.

Die nachreformatoriſche Kunſt läßt ſich faſt nur an den Epitaphien weiter verfolgen und wie der Bruch mit der Vergangenheit augenſcheinlich iſt, ſo iſt auch eine bodenſtändige Ent-

Abb. 135. Dom.
Flügelaltar mit der Verlobung Katharinas.

wickelung des neuen Stils nicht zu erkennen. Fremde Einflüſſe fluten ſtoßweis herein. Der Zuſammenhang wäre ohne Kenntnis der allgemeinen Kunſtgeſchichte nicht feſtzuhalten.

Etwas ganz Neues iſt das rieſige Epitaph für den Stiftshauptmann Heinrich von Bibra, welches ihm 1584 ſeine Witwe Katharina von Hoym ſetzen ließ (Abb. 136). Das iſt die hohe, zierliche, akademiſche Renaiſſance der damaligen Lehrbücher, im architektoniſchen Gerüſt überreich, ohne eigentliche Überladung. Denn alles iſt durch das damalige Arkanum der „Proportionen“ gezähmt. Aber gründlich betrachtet finden wir daran einen ganzen Schulſack von Formen und Gliedern, Säulchen, Pilaſter, Gebälke, Konſolen, Kartuſchen, Balkon und Supraporte. Die perſönliche Note tritt ganz zurück. Auch die Vorſtellungswelt leidet an dieſer Fülle. Statt eines nachdrücklichen Gegenſtandes ſehen wir in vier Etagen die ganze Erlöſungsgeſchichte mit ihren Vorbildern, unten die Kreuzigung mit den altteſtamentlichen Typen der Opferung Iſaaks und der ehernen Schlange, darüber die Auferſtehung mit den Seitenſtücken des Jonas und der Kataſtrophe im Roten Meer, oben die Himmelfahrt und endlich das Weltgericht, alles im flachſten Relief, figurenreich, kleinlich, die betenden Gatten ſehr hausbacken. Bemerkenswert iſt immerhin der Rankenfries im Hauptſims, der zu der Ornamentik der Schloßportale überleitet.

Ein wunderliches Zwittergeſchöpf iſt das Alabaſterepitaph des Janus Koſtitz am erſten nördlichen Schiffspfeiler von 1610 (Abb. 109), ſehr viel geſchloſſener in der Konzeption, faſt rundlich im Umriß, im

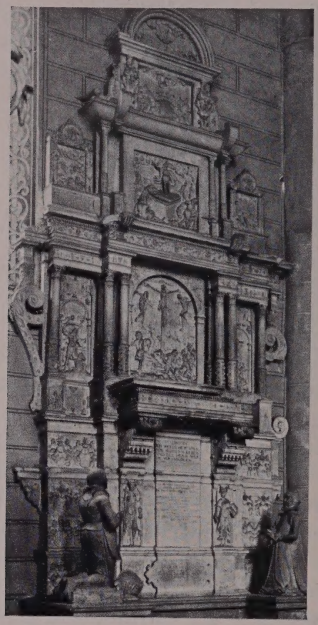

Abb. 136. Dom.
Epitaph Heinrichs v. Bibra.

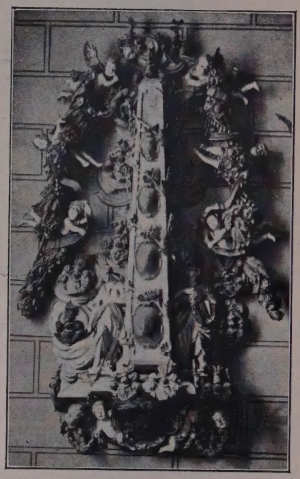

Abb. 137. Dom.
Epitaph der Suſanne v. Wolfersdorf.

Ornament ſchon lebhaft verknorpelt, im Figurenſtil aber wieder gotiſierend. Es iſt als ob in den ſcharfzügigen und brüchigen Falten längſt verſtopfte Quellen der reagierenden Gotik wieder aufbrächen, aber wohlgemerkt fremde; denn in Merſeburg fanden wir dieſe ſpitze Manier auch bei den Holzplaſtikern nicht. Das Mittelbild iſt eine Viſion aus der Offenbarung, die Erſcheinung des Lammes vor den 24 Älteſten. Oben die drei Haupttugenden, als Krönung der Kampf Jakobs mit Jahve am Jabbok.

Wieder etwas ganz Anderes und Neues iſt das Epitaph der Suſanne von Wolfersdorf von 1628 in der Vorhalle (Abb. 137), ganz originell aufgebaut, eine wappengeſchmückte Pyramide, an deren Fuß zwei höchſt pathetiſche Jungfrauen. Das wunderlichſte iſt aber der beiderſeitige Fruchtkranz, in den je drei Putten ziemlich ungeſchickt eingeflochten ſind. Dieſe für einen Plaſtiker doch ziem-

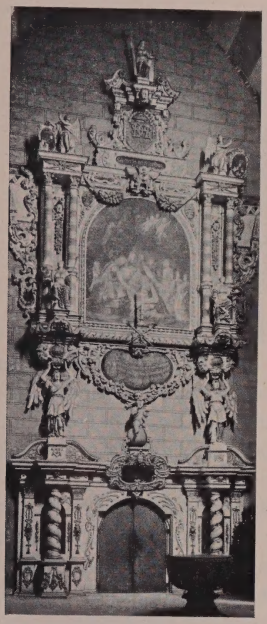

Abb. 138. Dom.
Türumrahmung zur Fürſtengruft.

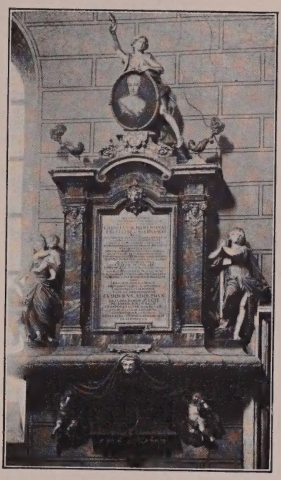

Abb. 139. Dom.
Epitaph der Chriſtiane von Zech.

lich verrückte Idee wird man ſogleich verſtehen, wenn man ſich der Rubensſchen Kranzumrahmungen, etwa der Ceres in der Eremitage von Petersburg*) erinnert. Selbſt die Blüten und Früchte kommen den vom Blumenbrueghel gemalten des Originals ganz nahe, gewiß eine ſeltſame Wechſelwirkung der Künſte.

Aus der erſten herzoglichen Zeit (1670) ſtammt die mächtige Türumrahmung, welche Herzog Chriſtian I. als Eingang zur Fürſtengruft an die Oſtwand des Südkreuzes legen ließ, ein Holzwerk im reinſten Knorpelgeſchmack, aber prächtig und phantaſievoll aufgebaut, im Figürlichen nicht übel. Die teigigen, ohren- und knoſpenartig ausgezogenen Ornamente ſind von einigen naturaliſtiſchen Fruchtgehängen — Erinnerungen an die Schloßportale —

*) Die Galerien Europas. N. F. 214. Leipzig, E. A. Seemann, 1908.

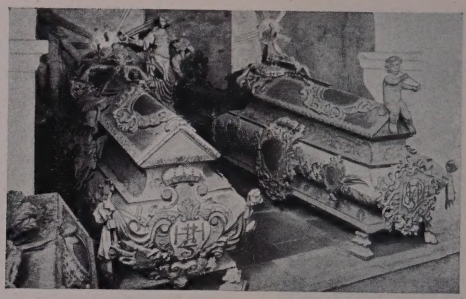

Abb. 140. Dom. Särge des letzten Herzogpaares.

durchſetzt. Man kann hieran recht gut ermeſſen, was ſich als „deutſches Barock“ aus den Stürmen des großen Krieges gerettet hatte. Echt barock iſt auch der Inhalt des an ſich wertloſen Gemäldes: der Herzog ſelbſt mit ſeiner ganzen Familie beſtattet den Leichnam Jeſu.

Demgegenüber kommt in dem Epitaph der Chriſtiane von Zech der geläuterte Geſchmack des jungen franzöſiſchen Rokoko zum Durchbruch (1728), der Aufbau ſtreng und das Detail ganz formenrein, in den weiblichen Figuren eine ſo geſunde Fülle, eine ſo pathetiſche Kraft und ein ſo ſchwungvoller Gewandſtil, daß wir das Werk trotz etwas oberflächlichen Ausdrucks zu den beſten der Zeit rechnen dürfen (Abb. 139). Der eigenartige Künſtler hat ſich hier nicht weiter betätigt. Dagegen lernen wir in dem Epitaph des Witwers Adolph von Zech († 1760) den plaſtiſchen Stil kennen, wie er ſich unter dem letzten Herzog Heinrich herausgebildet hatte. Dieſe dicken fröhlichen Engelputten auf ihren Wolkenballen finden wir noch öfter an Heinrichs Bauten.

Von der herzoglichen Familie ſind derartige Denkmäler nicht geſtiftet worden. Nur einige jener geſchmackloſen, ſchauerlichen Leichenparadebilder erinnern an die unglaubliche Sterblichkeit dieſes kinderreichſten Hauſes. Den unvergeßlichen Eindruck haben wir aber in der Gruftkirche. Hier ſtehen 33 größere und kleinere Zinnſärge neben- und übereinander. Künſtleriſch der wertvollſte iſt der des Herzogs Philipp von Sachſen-Lauchſtädt, der 1690 bei Fleury fiel, mit einem famoſen, bemalten Reiterbild des Verſtorbenen. Rührſamer iſt aber das Sargpaar des Herzogs

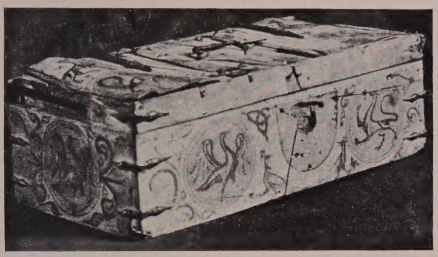

Abb. 141. Dom. Elfenbeinkäſtchen.

Heinrich und ſeiner Gemahlin Eliſabeth (Abb. 140), die 1738 kurz nach einander in Dobrilugk ſtarben, die Frau zuerſt: auf ihrem Sarg neigt ſich die Sonne, am anderen Ende bläſt ein Putto Seifenblaſen in die Luft. Über dem Sarg des Herzogs iſt die Sonne ſchon untergetaucht, daneben ſteht das Paar ſelbſt. Er noch in voller Ritterrüſtung, ſie jedoch als römiſche Flora mit Füllhorn. Die ornamentale Ausſtattung iſt ſehr reich. Es wäre intereſſant feſtzuſtellen, wo dieſer nicht verächtliche Zinnguß blühte.

Die letzten noch bemerkenswerten Epitaphien machen uns mit den leichten, tändelnden Formen des zopfigen Rocails bekannt. Nicht ohne Phantaſie iſt das Denkmal des Kanzlers Auguſt Juſt, ein kommodenförmiger Sockel, darauf eine roſenbehangene Rundpyramide, davor ein Putto mit der Lebenswage, ein graziöſes engliſches Mädchen und der geflügelte Tod, die gemeinſam das Bruſtbild des Verſtorbenen halten. Das iſt gar nicht übel gedacht und zuſammengefaßt (Abb. 113). Dagegen an dem Grabſtein der Sophie von Hahn († 1759), welcher noch mehrere Genoſſen am Dom und im Kreuzgang hat, iſt das Figürliche ganz unterdrückt. Mit innigem Behagen wird hier die Vermuſchelung ausgeknetet, einige Roſen und Lorbeerzweige ſind als letzte Erinnerungen des Naturſinns eingeflochten. Das iſt alſo dieſelbe Verblödung und Verarmung des Rokoko wie die Verknorpelung des Barock am Türrahmen (Abb. 138) und am Kanzeldeckel (Abb. 124) deutlich wurde. Vergleicht man damit die gequetſchten Linien des Jugendſtils, ſo kann man leicht die Gefahr erkennen, welche unſerer heutigen Ornamentik droht.

Die Reſte des Domſchatzes ſind gering im Hinblick auf den

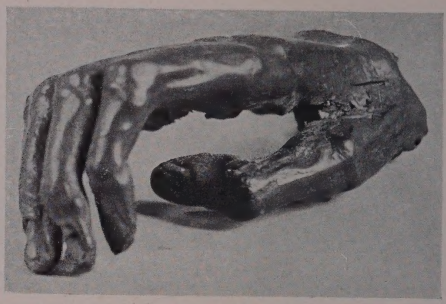

Abb. 142. Dom. Hand Rudolfs von Schwaben.

ehemaligen Beſtand. Darunter finden ſich aber doch einige künſtleriſch oder archäologiſch hochintereſſante Stücke. Da iſt zunächſt ein mit Elfenbein überzogenes Holzkäſtchen, offenbar profaner Herkunft, etwa aus dem Boudoir einer vornehmen Dame ſtammend, mit Ritzzeichnungen phantaſtiſcher Tiere und romaniſcher Palmetten, offenbar deutſche Arbeit des 12. Jahrhunderts (Abb. 141). Ferner ein kleiner Tragaltar von Eichenholz, beſchlagen mit gepreßten oder getriebenen Meſſingplättchen, deren Abdrücke geradezu maſſenhaft auf Glocken des 12. und 13. Jahrhunderts in Thüringen und Sachſen wiederkehren. Eine merkwürdige Reliquie, für deren Echtheit allerdings keine Garantie zu bieten iſt, iſt die mumifizierte Hand des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben (ſ. o. S. 137), die ihm angeblich in der Schlacht von Hohenmölſen abgehauen wurde (Abb. 142).

Viel wertvoller ſind jedoch die Reſte der ehemaligen biſchöflichen Gewänder, drei Kaſeln und ein Rauchmantel. Das älteſte und wertvollſte Stück iſt die angebliche Kaſel Ottos des Großen, nach Stoff und Schnitt eine richtige „Bernwardskaſel“, das Gewebe ein feiner roter, ungemuſterter Seidenſtoff, worauf ein breites Schächerkreuz von Goldköper aufgenäht iſt (Abb. 141, 1). Ein Rauchmantel, brauner Samt mit ausgeſchorenen Ananasmuſtern, gilt als Mantel des heiligen Antonius, obwohl der Stoff erſt auf ſüdfranzöſiſche Fabrik des 15. Jahrhunderts weiſt (Abb. 143, 2). Ganz ähnlich iſt das Muſter der Thiloſchen Kaſel (Abb. 143, 3), grauſeidener Samt mit Gold durchwirkt, auf dem Kaſelkreuz in

Abb. 143. Dom. Meßgewänder in der Gewandkapelle.

plaſtiſcher Hochſtickerei der Gekreuzigte mit Nebenfiguren, im Stil einigermaßen den Schnitzereien am Chorgeſtühl (Abb. 123) verwandt. Eine Kaſel des Biſchofs Adolf von Anhalt, rotgelber Damaſt mit Blumen von Kamelgarn, hat ein Kreuz mit filigranartiger Rankenſtickerei und dem anhaltiſchen Wappen; unbedenklich dem B. Werner zugeſchrieben (Abb. 143, 4). Mit gleichem Recht erklärt der Küſterwitz eine zerſchliſſene Kaſel für den Mantel der heiligen Kunigunde und eine violette mit erhabenem Kruzifix auf weißem Kreuz für das Meßgewand Luthers.

Die einzigartigen Schätze der Stiftsbibliothek, die Merſeburger Zauberſprüche, die Chronik Dietmars und anderes läßt man ſich gern mit gebührender Ehrfurcht zeigen. Für die romaniſche Buchmalerei iſt eine dreibändige Vulgata mit zahlreichen, farbenprächtigen Initialen, Ausgang des 12. Jahrhunderts, ſehr intereſſant.

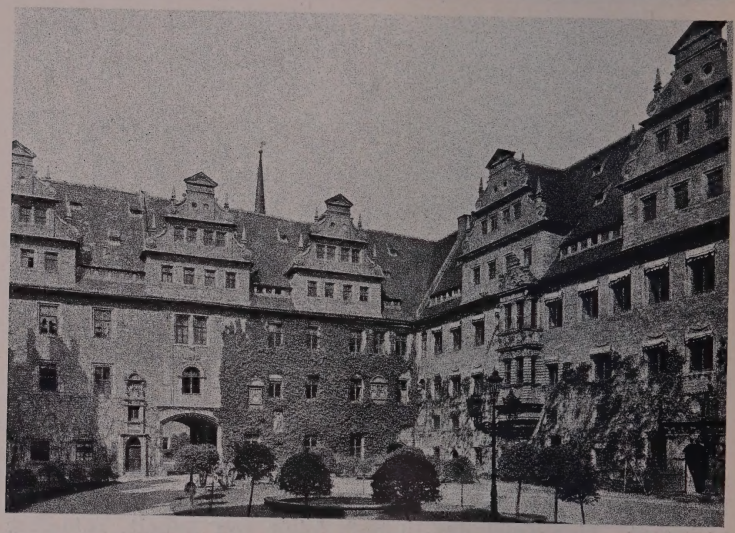

Abb. 144. Schloßhof nach Nordweſt.

2. Das Schloß.

Das Schloß wird in der Kunſtgeſchichte als eins der feinſten mitteldeutſchen Renaiſſancedenkmäler gerühmt. Unter dieſer Etikette genießt man auch dankbar den Stimmungszauber, welchen der wunderbare Hof von jeder Ecke ausſtrahlt, und die maleriſchen Proſpekte der äußeren Silhouette, ohne darüber zu grübeln, daß eigentlich die Gotik und das Barock die grundlegenden und beſtimmenden Formen geliefert, die Renaiſſance doch nur einige allerdings meiſterhafte Drücker aufgeſetzt hat. In Wahrheit iſt das Schloß das Ergebnis eines faſt 200jährigen Umbildungsprozeſſes, der von 1480—1665 auch inſchriftlich beglaubigt iſt.

Den Kern bildet noch heut der Neubau Thilos von Trotha, der 1480 einen älteren Biſchofshof niederreißen und die zwei Flügel in den Formen der Spätgotik errichten ließ. Der öſtliche umfaßte die Biſchofswohnung. Er hatte nach ſicherer Überlieferung nur kleine, gewölbte Gemächer und ſeine Faſſade iſt durch die

Abb. 145. Schloß.
Portal mit König David.

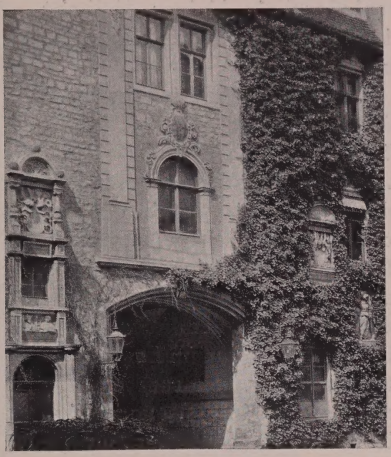

Abb. 146. Schloß.
Torweg im Weſtflügel.

Moderniſierung der Fenſter am ſchwerſten alteriert. Urſprünglich ſind nur noch der Anſatz des Balkons und die Wappen über der nächſten Tür, ſowie die unteren Rundbogenfenſter der Außenſeiten, auch im Nordgiebel ein Wappen mit der Jahreszahl der Vollendung 1480. Der nördliche Flügel, für Küche, Speiſeſaal, Vorrats- und Verwaltungsräume beſtimmt, hat den gotiſchen Charakter noch beſſer bewahrt, merkwürdig durch die ziemlich dichte Reihung von Fenſtern mit Vorhangbögen, ſonſt keine Spur äußerer Gliederung. Die Bauzeit wird durch ein Wappen zwiſchen dem dritten und vierten Fenſter der Innenſeite mit 1489 beſtimmt. Den Stil erkennen wir am beſten an dem einzigen erhaltenen Portal, ein wenig rechts darunter, welches mit ſcharfkantigen Kehlen und Stäben kielbogig überdacht das Prinzip der Eintiefung mit perſpektiviſchen, alſo maleriſchen Mitteln zur Anſchauung bringt (Abb. 145). In einer Niſche darüber der Sängerkönig David auf einem reichen Chorſtuhl, eine ganz vorzügliche Figur, die auch in der etwas harten Erneuerung noch recht anziehend wirkt. Aus den Dächern hoben ſich damals zahlreiche Gaupen, Erker und Spitzgiebel, und das Bild würde heut noch weſentlich gehaltreicher wirken, wenn

wenigſtens ein kleiner Abſchnitt dieſer zackig bewegten Silhouette erhalten wäre.

Am Weſtflügel haben die Biſchöfe Adolf von Anhalt (1526), Vinzenz von Schleinitz (1527) und S. von Lindenau 1559 gebaut. Wir ſehen daran Wappen in gleicher Faſſung zwiſchen den Fenſtern des Mittelſtocks, offenbar zu gleicher Zeit und zwar unter S. von Lindenau eingeſetzt, der dieſen Flügel als Kanzlei (domum hanc equitatis officinam bonorum consultorum et ex iusto equoque ius dicentium advocatorum receptricem) 1537 vollendete. Die Fenſter dieſes Flügels ſind rechteckig, die Türen noch gotiſch umrahmt, die eine hat aber einen ſchmalen, hohen Aufbau, der mit Pilaſtern und Gebälk die Bruſtbilder der beiden Stiftsheiligen, ein Fenſter und das Wappen Lindenaus umſchließt. Der gewölbte Torweg iſt erſt um 1666 von Herzog Chriſtian angelegt, darüber iſt auch eine barocke Pilaſterſtellung vorgeblendet und ein Rundbogenfenſter mit dem herzoglichen Wappen eingelegt, was die Stilmiſchung um eine feine Variation bereichert (Abb. 146). Aus der dicken Efeuwand grüßt noch ein Bild St. Michaels, wohl eine Erinnerung an Biſchof Michael Sidonius († 1561), der auch den Treppenturm in der inneren Nordoſtecke vollendete. Außen kunſtlos zeigt dieſer innen eine koſtbare Arbeit, die ſteinerne Treppenſpindel, deren Unterſicht von unten bis oben mit einem ſtets wiederkehrenden Muſter von Masken und Beſchlägen flach reliefiert iſt.

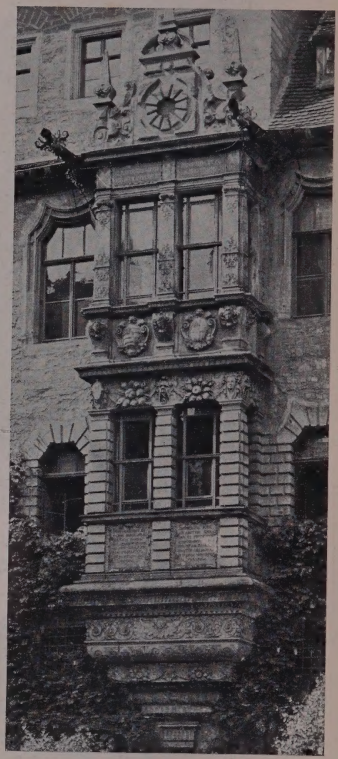

Abb. 147. Schloß. Erker am Nordflügel. (Phot. Stoedtner.)

Der Adminiſtrator Herzog Heinrich war es, der 1605 dem

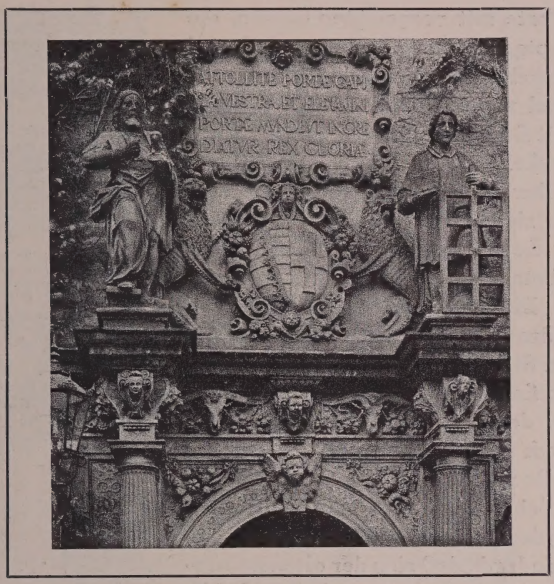

Abb. 148. Schloß. Hauptportal. Detail.

Bau unter Meiſter Melchior Brunner durch an- und aufgeklebte Portale, Erker und Giebel die letzten Drücker verlieh. Wie lebhaft und reizend die langen Dächer durch die vielen Erkergiebel mit ihren weichen Volutenbändern und ihren kleinen Pyramiden gegliedert werden, das bedarf keiner Erläuterung. In noch höherem Maße wirken die Schmuckſtücke der inneren Faſſaden. Zunächſt der köſtliche Erker (Abb. 147). Er ruht auf einem ſaftig entwickelten Konſol und ſteigt mit Pilaſtern und Gebälk in zwei Geſchoſſen bis zum Dachſims, darüber ſchließt er mit einer maleriſchen Attika. Die unteren Pilaſter ſind kräftige Ruſtika, die oberen joniſierend mit Beſchlägmuſtern. Wie ſchon die Leiſten des Sockels von prachtvollen Frieſen und Beſchlägen überzogen ſind, ſo gipfelt der Dekor im Geſims des erſten und in der Baluſtrade des zweiten Geſchoſſes. Der Fries — Fruchtſtücke zwiſchen Frauenmasken hangend — gehört zum eleganteſten, was die Renaiſſance geſchaffen hat. Nicht minder anziehend iſt das neue Hauptportal, eine Rund-

bogenpforte mit vorgesetzten Säulen, die das Hauptgesims und darüber noch einmal die Stiftsheiligen tragen. Die Türgewände, die Sockel und Balluster der Säulchen sind ganz mit flachen Beschlägen übersponnen. Die Zwickeln füllen allerliebste Fruchtstücke. Der Fries wird durch Stierschädel mit den zierlichsten Fruchtgehängen gebildet. Lebensfrohe, lachende Engelsköpfe betonen alle Eck- und Knotenpunkte. Die stehenden Freifiguren fallen durch ihre gotisierenden Formen etwas aus dem Stil heraus, auch die Löwen am Wappen sind merkwürdig streng stilisiert, was in der harten Erneuerung dieser Teile noch mehr auffällt.

Abb. 149. Schloß. Portal am Treppenturm.

Das Portal am Treppenturm (Abb. 149) ist eigentlich nur eine Duplik des vorigen, der Aufriß erhält aber eine eigene Würze dadurch, daß eins der alten Schrägfenster in den Aufsatz eingearbeitet ist, sehr geschickt, das muß man sagen, fast mit dem Anschein organischer Notwendigkeit. Sonst kehren die Elemente des Brunnerschen Stils, die Beschläge, Masken, Voluten und Fruchtstücke getreu wieder. Besonders anschaulich ist jedoch hier der schöne Rankenfries, der sich nach beiden Seiten aus einem Frauenkopf entwickelt, ein schematisches Laub und gerollte Knospen, ganz leise zur Verknorpelung neigend. Man sieht, daß sich der Naturssinn des Meisters ganz einseitig auf das Fruchtstück beschränkt. Denn auch die massenhaft eingestreuten Köpfe menschlichen, tierischen und phantastischen Charakters sind mehr allgemeines Zeitgut.

Nach glaubhafter Überlieferung wurde erst unter Herzog Heinrich der Ostflügel bis an den Dom verlängert und als Verbindungsgang zur herzoglichen Loge ein Holzerker vorgekragt, der an den Nordostturm stößt. Hierdurch entstand eine unvergleichliche geschlossene Ecke voll malerischer und architektonischer Kontraste. Fast ohne jedes Ornament, ohne schöne Linie, ohne eine Spur von Sym-

Abb. 150. Südoſtecke des Schloßhofes.

metrie, rein zufällig, macht dieſe wuchtige Gruppierung mit dem Hauch höchſten Altertums einen unvergeßlichen Eindruck; und hier eben hat Meiſter Brunner bewußt oder unbewußt als Brennpunkt das ſchöne Brunnenhaus hingeſetzt, einen „Drücker“ ganz beſonderer Art. Der Aufbau erinnert etwas an den Judenbrunnen in Mainz von Peter Flötner. Im Dreieck ſtehen Pfeiler, durch Stichbögen verbunden, davor Halbſäulen; über dem verkröpften

Gebälk ſpringen Seepferdchen nach den Ecken heraus, dazwiſchen Wappenkartuſchen, oben ſteht ein Neptun von mächtiger Körperfülle. Das Ornament iſt etwas härter als an den Portalen. Die Ranken und Fruchtſtücke fehlen ganz. Dafür treten Roſetten und Diamantquaderchen auf (Abb. 151).

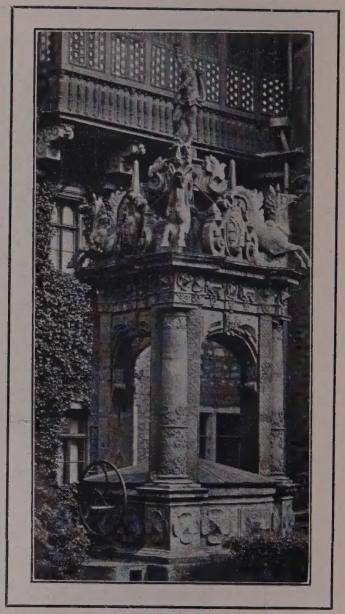

Abb. 151. Schloßbrunnen. (Phot. Stoedtner.)

Die letzte Änderung der baulichen Dispoſition traf Herzog Chriſtian, indem er dem Weſtflügel eine Art Vorhof vorlegte, gebildet durch das damalige Konſiſtorialgebäude und eine Verbindungsmauer mit breiter Torfahrt von 1665. Man ſieht da in den Zwickeln ganz famoſe Löwen. Aber der Aufſatz mit den übergroßen Voluten und ſonſtigen Bekrönungsmitteln zeigt, daß der feine Wohllaut der Verhältniſſe verloren gegangen war (Abb. 152).

Derſelbe Herzog richtete auch den Schloßgarten ein, wo die letzten Reſte des alten „Königshofes“ eingeebnet wurden. Die Idee war wohl, nach Art der römiſchen Gärten einen langen Durchblick zu ſchaffen, die „Große Allee“, woran noch vier ſteinerne, mit Blumen- und Fruchtgirlanden umwundene Obelisken erinnern. Herzog Moritz Wilhelm ſuchte 1727 den Gedanken dadurch zu vollenden, daß er den Proſpekt durch einen quer auf die Mittelachſe geſtellten „Gartenſalon“ abſchloß (Abb. 153). Der Bau wurde erſt unter ſeinem Nachfolger Heinrich vollendet und iſt ein ziemlich unerquickliches Zeichen dieſer kleinfürſtlichen Großtuerei. Breit und geſpreizt, mit vorgezogenen Eckriſaliten, das Untergeſchoß in eine Kolonnade aufgelöſt, wirkt das Ganze trotz der großen Maße kleinlich und im wahrſten Sinne unkünſtleriſch. Beſonders ſtörend empfinden wir die ſchlanken, aber ſtark verjüngten und durch Bänder

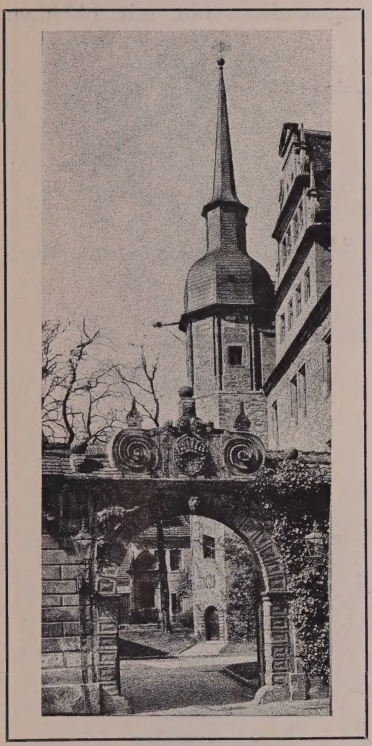

Abb. 152. Außentor des Schlosses.

belasteten Säulen, den Kontrast der Stile, unten dorische, oben barocke Formen, die Verschleifung der Risalite, die Flankierung durch niedrige Gewächshäuser. Hier ist jede große Wirkung durch ihr Gegenmittel aufgehoben. Ganz öde und kalt ist das Innere, zwei große Säle, beiderseits je drei Zimmer, an der Rückseite eine immense Doppeltreppe, der Dekor nicht etwa Stuck, sondern aufgemalte Stuckierung. Hier fehlte auch jeder Sinn für Verhältnisse.

Recht anziehend ist dagegen eine an sich bescheidene Denkmalsanlage für König Friedrich Wilhelm IV., eine Büste auf hohem, antikisierendem Sockel, umschlossen von einem Dockengeländer mit Urnen, wie einfach und ansprechend, ein letzter Nachklang des gemütlichen Biedermeier. — Dicht daneben ist ein hochinteressantes Monument aus grauer Urzeit aufgestellt, unter einem Borkendach das berühmte Steinkistengrab, das 1750 bei Göhlitzsch aufgedeckt wurde. Auf den Wänden ist eingeritzt und bemalt die ganze Ausrüstung des Toten, die Gewänder einzeln, Berlock, Leibgurt, Holzschild, Streithammer, Bogen, Bogenspanner und Köcher, das Ganze doch wie der Teppichbehang eines kleinen Gemachs, für die hohe Kultur der jüngeren Steinzeit höchst lehrreich.

Dahinter baute Herzog Heinrich eine Wasserkunst, einen Viereckturm mit gebrochenem Zeltdach, die Fassade durch Pilaster mit prachtvollen Maskenkapitälen gegliedert, über der Tür

ein Wappenaufſatz und ein Gelegenheitsgedicht mit hübſchen Gedanken:

So faßt die Kunſt in Blech und Röhren
Des Waßers eingeſchränkte Fluth.
Ein Druckwerk muß das Steigen mehren,
Das doppelt treibt und niemals ruht.
Diß, Theurer Heinrich, iſt Dein Eigen,
Du bauſt es neu und nutzbar auf:
Gott laße Deiner Jahre Lauf,
Wie dieſe Kunſt beſtändig ſteigen. Ao. 1738.

Dieſer Wunſch ging freilich nicht in Erfüllung, der Herzog ſtarb in demſelben Jahre.

Abb. 153. Salon im Schloßgarten.

Abb. 154. Veitskirche und Friedhof.

3. Die Klöſter.

Verfolgen wir den Burghügel weiter bis zu ſeiner letzten Erhebung, ſo treffen wir auf die Alteburg und die jetzt überaus wüſte Stätte des alten Peterskloſters, das hier Biſchof Werner 1091 errichtete und mit (Hirſauer) Mönchen aus Schwarzach beſetzte. Im Hintergrund eines öden Hofes, der von niederen Ställen des ehemaligen Merſeburger Huſarenregiments umſchloſſen iſt, ſtehen noch die unklaren Reſte der Kirche, romaniſch im Gemäuer, beſcheiden in den Maßen und arm an Kunſtformen. Für den Archäologen nicht unintereſſant iſt eine zweiſchiffige Unterkellerung mit anſchließenden unverſtändlichen Gewölben und Gängen, im Oberbau eine tonnengewölbte Halle und etwa der Chor der Kirche, daran die Anſätze eines Kreuzganges. Drei Schlußſteine von 1514 ſind in den Dom gelangt. Daneben liegt der Gottesacker der Altenburg mit der kleinen Kirche des heiligen Veit, die wenigſtens mit ihrem romaniſchen Weſtturm noch recht ſtimmungsvoll aus dem Grün der Bäume herausſchaut (Abb. 154).

Das andere äußerſte (ſüdliche) Ende der Stadt war auch von einem Kloſter beſetzt; hier hatte Biſchof Hunold 1045 auf einem Hügel die zweite Pfarrkirche St. Sixti errichtet und 1327 ſiedelten

die Kanoniker vom Neumarkt hierher über, eine vornehme Sammung, im Vergleich und Gegenſatz zum Dom „das Unterſtift“ genannt, das 1580 aufgelöſt wurde. Die Kirche wurde im 15. Jahrhundert völlig neugebaut, eine gotiſche Halle mit tiefem Chor, wovon nur noch die Umfaſſungswände als maleriſche Ruine aufrecht ſtehen. Der romaniſche Turm brannte 1845 vom Blitz entzündet völlig aus. Er iſt neuerdings als Waſſerturm eingerichtet und ſtattlich neubedacht worden (Abb. 156). Am angrenzenden Spittel eine Madonna aus dem 14. Jahrhundert, mit ihren gehäuften, welligen Faltenwurf an Hoyms Grabſtein im Dom erinnernd.

Die dritte Außenkirche iſt die des heiligen Thomas auf dem Neumarkt, zwiſchen 1173 und 1188 als Pfarrkirche der Vorſtadt gegründet und bis etwa 1230 vollendet, eine flachgedeckte, kreuzförmige Baſilika, die letzte ihrer Art mit Stützenwechſel, jetzt der Nebenapſiden und Seitenſchiffe beraubt und arg vernachläſſigt. Die Formen ſind von einem merkwürdigen Archaismus beherrſcht, die (nun eingemauerten) Säulen der Arkaden haben ſogar noch völlig glatte Würfelkapitäle, die Pfeiler ſind einfach vierkantig bis auf einen, der die Nonnenempore trug und mit engagierten Eckſäulchen belebt iſt, denn bis 1240 hatte die Kirche ein Nonnenkonvent inne, deſſen Stelle in dieſem Jahr Zwenkauer Chorherren einnahmen. Es ſcheint, als ob der anſpruchsloſe Bedürfnisbau nachträglich (um 1230) mit einigen Drückern bereichert worden ſei. Die beiden Portale der Südſeite, das eine vom ehemaligen Seitenſchiff an das Hauptſchiff zurückverſetzt, das andere in der Stirnwand des Nordkreuzes (Abb. 155), ſind in feinen, wenn auch unſichern Formen des Überganges gearbeitet, die Kapitäle mit zierlichen Spielereien von Palmetten geſchmückt. Im linken Gewände ſehen wir eine verknotete Säule wie am Bamberger Dom. Und wir erinnern uns, daß auch der Taufſtein (Abb. 117) im Dom ſowie die Naumburger Eliſabeth (Abb. 11) die Einwirkung der Bamberger Plaſtik nach 1235 verrieten. Die ganze Herbigkeit und Armut des Altmerſeburger Stils kommt am Turm zum Ausdruck, der bis auf die gepaarten Schallfenſter jeder Gliederung bar iſt.

Die Stadtkirche St. Maximi, 1247 zuerſt erwähnt, iſt ſeit 1433 (1450, 1485, 1501) als Hallenkirche umgebaut, 1880 nach Weſten erweitert und an Stelle des romaniſchen mit einem gotiſchen Turm verſehen, ſonſt arm an Kunſtſachen. Hingegen in der 1613

vor dem Sixtitore neuerbauten Friedhofskirche findet man einiges Wertvolle, in der Oſtwand eingemauert ein Tympanon mit ausgezeichnet ſchönem Rankenwerk des Übergangs, ähnlich dem Naumburger (Abb. 9), in der Kirche den ehemaligen Altar der Sixtikirche, einen Dreiflügelſchrein mit großen und kleinen Einzelheiligen und Gemälden der Paſſion von 1511, in der Qualität denen des Doms (Abb. 125) naheſtehend.

Abb. 155.
Portal im Nordkreuz der Neumarktskirche.

Abb. 156. Fiſchhaus am Gotthardtsteich.

4. Die Profanbauten.

Das „alte“ Rathaus brannte 1444 nieder, der jetzige Bau iſt jedoch erſt 1475 datiert, eine lange ungegliederte Front an der Burgſtraße. Urſprünglich ſind noch drei Gardinenfenſter und die Spitzbogentür. Die umſäumten Rechteckfenſter, die beiden anderen Portale mit Sitznischen und der beſcheidene Erker ſind Neuerungen der Renaiſſance (1561). Über der erſtgenannten Tür iſt eine Wappenſammlung angebracht (Abb. 157), zunächſt eine Inſchrift, die den jährlich wechſelnden Rat zur Beſcheidenheit mahnt: [Ver-] Laß dich nicht uff dyne gewalt, Eyn iar iſt balde gecalt (gezählt), dann nebeneinander das Wappen des Stifts 1475, der Biſchöfe Thilo und Adolf (1522), darüber das des Biſchofs Vinzenz 1529 und des Herzogs Chriſtian 1691, rechts unten noch das Stadtwappen 1692. Nach dieſem Zeugnis muß die Baugeſinnung der Bürgerſchaft ſelbſt ſehr beſcheiden geweſen ſein. Dies gilt noch mehr von dem „neuen Rathaus“ am Markt, das 1528 als Kauf- und Gewandhaus vollendet wurde und 1702 die Verwaltung aufnahm. Es iſt ein kunſtloſer Kaſten, vor der Mitte ein Treppenturm vorgeſchoben, daran ein Portal von 1718, das auf dem Gebälk ſtark manierierte Skulpturen trägt. In der Mitte die wohlbekannten Putten mit Wappen, rechts ein Herkules, der die Hydra (Eiferſucht) ſchlägt,

Abb. 157. Portal mit Wappen am Rathaus.

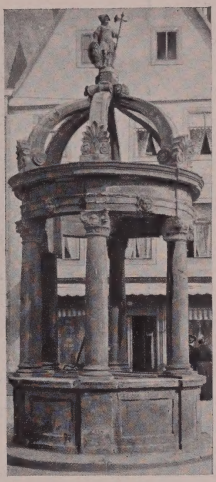

Abb. 158. Marktbrunnen.

links ein anmutiges Mädchen, das einen Kohlkopf, einen Regenſchirm und zur Seite eine Glucke mit Küchlein hat, ein etwas merkwürdiges Sinnbild offenbar auf Häuslichkeit und Fruchtbarkeit der Bürgerfrauen (Abb. 159).

Ein hübſches Werk iſt der Marktbrunnen, ein verkröpftes Rundgebälk, von ſechs Säulen getragen, darüber eine Bügelkrone, als Krönung ein antikiſierter Stadtpatron mit Hellebarde und Schild. Die Arbeit iſt nicht datiert, ſie wird aber zeitlich in die Nähe des Schloßbrunnens (um 1610) fallen (Abb. 158).

Das Merſeburger Bürgerhaus ſcheint immer in den äußerſt beſcheidenen Grenzen des bloßen Nutzbaues geblieben zu ſein. Obwohl die innere Stadt großenteils aus alten Straßenzügen beſteht, iſt die Ausbeute ganz gering. In der Burgſtraße, gegenüber dem Rathaus, ſieht man einen zierlichen Erker des Knorpelſtils. Weiter hinauf, vor dem „Krummen Tor“, hat eine Tür Sitzkonſolen, Säulchen und Attika von 1557 ähnlich dem Lindenauſchen Schloßportal (Abb. 146). Etwas anderes und für Merſeburg fremd-

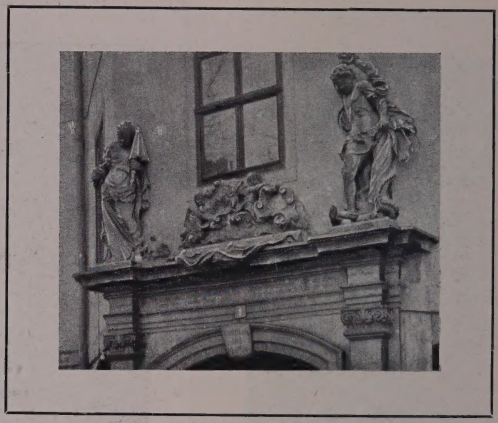

Abb. 159. Portal am neuen Rathaus.

artiges iſt das Haus Oelzſchner unter der Burgmauer (um 1580). Am Erkergiebel iſt eine zierliche Kolonnade von Doppelſäulchen vorgeblendet, die dem kleinen Bauteil ein höchſt lebhaftes Relief verleiht. Die ſchlanken Verhältniſſe erinnern faſt an Formen des Übergangſtils. Verfolgen wir die Straße weiter bis zur Saale, ſo ſtoßen wir auf die maleriſche, ehemals Herzogliche Pappenmühle, deren beide Räder noch in urtümlicher Weiſe mit Schutzdächern überbaut ſind (Abb. 160). An der Straßenfront iſt eine Schriftplatte mit wild verknorpeltem Aufſatz eingelaſſen. Die Inſchrift lautet: Ich lag beinah in letzten Zügen, So muſte ſichs mit Gott ſo fügen, daß eine hohe Fürſtenhand mich wieder bracht in guten ſtand. Die Mühe will ich mit ergötzen und mühen künftig wohl erſetzen, Gott gebe Leben, Fried und Gnad der die mich ſo gebeſſert hatt. 1679.

Ebenfalls auf Herzog Chriſtian geht das Fiſchhaus am Gotthardtsteich zurück (Abb. 156). Der Teich iſt aus Steinbrüchen entſtanden, die das Material der Merſeburger Bauten lieferten. Biſchof Thilo vertiefte und befeſtigte 1483 das Becken kunſtgemäß zu einem Sammelbaſſin, welches zugleich die Wildwäſſer ſtaute, die ſumpfige Umgebung entwäſſerte und der biſchöflichen Tafel die erwünſchte Faſtenſpeiſe lieferte. Einigemale (1504, 1784, 1799) verurſachte

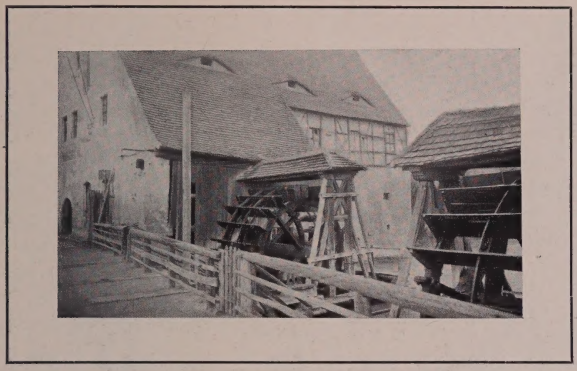

Abb. 160. Pappenmühle.

der zugefrorene Teich bei ſchnellem Tauwetter aber auch um ſo furchtbarere Überſchwemmungen der Stadt, wobei ſelbſt die Stadtmauern und Häuſer fortgeriſſen wurden. Hier baute Chriſtian 1691 das Teich- oder Fiſchhaus, ein beſcheidenes Schlößchen mit vorgezogenem Riſalit und Balkon, das Herzog Heinrich 1734 von Grund aus erneuerte. Aus dieſer Zeit ſtammt auch der köſtliche Denkſtein im Hausflur, nach Art eines Epitaphs mit Akanthranken und dicken Putten umrahmt, deſſen übertriebene Ruhmredigkeit wenigſtens die Anfangsverſe belegen mögen.

Es mag Auguſtus ſich mit ſeinem Rome preiſen,
So er ganz marmorn ließ und nur von Ziegeln fand.
Dem Theuren Chriſtian muß man mehr Ruhm erweiſen,
Der baut nicht Städte bloß, der baut ſein ganzes Land.
Man reiſe wo man will, ſo wird man klärlich ſehen,
Das alles ſteinern iſt, was vor war Holz und Schlamm.
Du Reiſender! darfſt zwar nicht erſt viel weiter gehen,
Dir zeigts der Fiſchfang hier an dieſes Teiches Damm uſw.

Das ganze 19. Jahrhundert hat Merſeburg um Kunſtwerke nicht bereichert, im Gegenteil durch mancherlei trockenen Backſteinkaſten recht üble Noten im Stadtbild hinterlaſſen. Um ſo höher iſt die künſtleriſche Leiſtung im neuen Ständehaus der Provinz Sachſen gegenüber dem Schloßgarten anzuerkennen. Hier iſt mit feinerem Geſchmack der Faden der Thiloſchen Renaiſſance wieder aufgenommen und mit Anklängen an die ſpätere Schloßarchitektur

Abb. 161. Ständehaus der Provinz Sachſen.

der Herzoglichen Zeit fortgeſponnen. Man kann nur wünſchen, daß ſich an dieſem Denkmal der monumentale Sinn weiter aufrichte, um das große Erbteil der Väter durch bodenſtändige, ſtadtwüchſige Schöpfungen zu pflegen. Denn wie jede irgend bedeutende deutſche Stadt ihren eigenen, durch Jahrhunderte fortklingenden und weiterzeugenden Charakter hat, ſo hat Merſeburg ſeinen perſönlichen Typus der hier eingehender entwickelten frühen und hohen Renaiſſance zu danken, und man wird in der Spätzeit alles als fremd und ſtörend empfinden, was ohne innige Fühlung mit dieſem Typus hereingeſetzt iſt oder werden wird.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Naumburg und Umgebungen

Adalbert von Bremen 1.
Ägidienkurie 69; Abb. 63.
Albertus, Mönch (Architekt) 93, 95, 99.
Altenburg (Almrich) 4.

Baumaterial 3 ff.
Befeſtigung 86 ff.; Abb. 71, 72.
Bergfried 111, 115, 121.
Berthold II. 17.
Bildhauer, der große, aus der klass. Epoche der Naumburger Kunſt 3, **30** ff.
  Schüler 139.
  Nachahmer 98.
Bildner H. K. 66.
Billunger 38.
Bruno von Langenboge 7.
Bruno von Pleißen 89.
Bürgerpark 88; Abb. 73.
Burgkeller 83.

Cadaloh 5, 6.
Cranach, Lukas 3, 58, 74 ff.; Abb. 54, 59.
Crügelſtein, Peter 78.

Dietmar 35; Abb. 19.
Dietrich I. 6.
Dietrich II. 4, 7, 8, 14, 23.
Dietrich IV. 64; Abb. 39.
Dom 3, 6 ff., 8 ff., **12** ff.; Abb. 1—54.
  Ägidienkurie 69; Abb. 53.
  Altaraufſätze 58; Abb. 43.
  Altarvorhang aus dem Oſtchor 60.
  Aufbau hinter dem Hochaltar 56 ff.
  Barbaraaltar 59.
  Bildhauer, der große, des Naumburger Domes 30 ff.
Dom (Forts.)
  Biſchofsſtatue 43.
  Bronzeplatten 62 ff.; Abb. 49.
  Capella trium regum 68; Abb. 52.
  Chorgeſtühle 56.
  Diakonenpult 43; Abb. 31.
  Domfriedhof 69, 81 ff.
  Domſchatz 60.
  Engelhards Bau 17 ff.
  Glasmalereien 53 ff.; Abb. 40—42.
  Grabmäler 61 ff.; Abb. 46—51.
  Hochaltar im Oſtchor Abb. 43.
  Kreuzgänge 67 ff.; Abb. 52.
  Kreuzigung am Lettnertor 44 ff.
  Krypten 51 ff.; Abb. 3, 6.
  Lettnerfries 46 ff.; Abb. 33—37.
  Marienkirche 68.
  Meßbücher 67.
  Oberkirche 16 ff.
  Ornamente 20 ff.
  Oſtchor 29 ff.; Abb. 9, 17, 43.
  Oſtlettner 15; Abb. 4, 7.
  Oſttürme 21, 122.
  Retabulum, ſteinernes 57.
  Spindeltreppen 26; Abb. 13.
  Statuen und ſonſtiger bildner. Schmuck 30 ff.
  Stifterfiguren 35 ff.; Abb. 18—28.
  Syſtem und Ornament 20 ff.
  Tafelaltäre von Lukas Cranach 58.
  Teppiche 61; Abb. 45.
  Tympanon 21, 52; Abb. 9, 38.
  Unterkirche 15 ff.
  Wandmalereien 53 ff.
  Weſtchor 24 ff., 123; Abb. 12, 18.
  Weſtlettner 25 ff., 99; Abb. 12, 14, 15, 32
  Weſttürme 22 ff.; Abb. 10.

Eckehard I. 2, 4 ff.
Eckehard II. 5, 6, 39; Abb. 26.
Eliſabeth, die heilige 22; Abb. 11.
Engelhard 3, 6, 17.
Erker 86.

Freyburg 116 ff.; Abb. 100—106.
Jahnmuſeum und Turnhalle 126.
Marienkirche (Stadtkirche) 121 ff.; Abb. 102—105.
Neuenburg 2, **118** ff.; Abb. 92, 100, 101.
Reiterdenkmal des Herzogs Chriſtian 125; Abb. 106.
Stadtmauer 126.
Friedhöfe 81 ff.

Galgenberg 88.
Georg, Tumba 101.
Gepa 41; Abb. 28.
Gerburg 41; Abb. 27.
Goſeck 1.
Großjena 2, 4.

„Haingott" am Schloß Freyburg 121; Abb. 101.
Häuſer am Markt 85.
Häuſer, alte 85 ff.
Hermann (Sohn Eckehards I.) 5, 6, 38; Abb. 23, 24.
Hildeward 6; Abb. 30.
Huſſiten vor Naumburg 9.

Johanniskapelle 53, 68.
Johannisſchüſſel 58; Abb. 44.

Kävernburger 38.
Kirſchfeſt 9 ff.

Lepſius, K. P. 108.
Leubelfing 78.
Ludwig der Springer 2, 118.
Luise, Königin 121.

Mainz, Tympanon 53; Abb. 39.
Marientor 87; Abb. 71.
Marien-Magdalenenkirche 80 ff.
Markt 85.
Marktbrunnen 84; Abb. 69.
Meiſter M. S. 66.
Meiſter J. N. 86.
Meiſter H. K. 66, 102.
Meiſter Barthol B. M. 126.
Moritz (Herzog) 91.
Moritzpfarre 82.

Naumburger Bauſchule 2.
Neuenburg ſ. Freyburg.

Othmarskirche 80; Abb. 65.

Pflugk, Julius von 65.
Pforte ſ. Schulpforte.
Propſtkurie 83.

Rathaus 83 ff.; Abb. 66, 67, 68.
Trinkhorn 84; Abb. 68.
Regelindis 6, 38; Abb. 23, 25.
Reſidenzhaus 83.
Richwin 80.
Rudelsburg 2, 9, **108** ff.; Abb. 91, 93.

Saaleck 2, **112** ff.; Abb. 94, 95.
St. Georg (Mönchskloſter) 5.
St. Moritz (Nonnenkloſter) 5.
St. Wenzel-Kirche 71 ff.; Abb. 54—62.
Altaraufbau 77; Abb. 60.
Bilderſaal 74 ff.
Cranachs „Anbetung" 74 ff.; Abb. 59.
Cranachs „Kinderfreund" 75; Abb. 54.
Eichenholzfiguren 79; Abb. 64.
Grabſteine 74 ff.; Abb. 61.
Kirchhof 81 ff.
Silberſchatz 78; Abb. 62.
Sprangers „Anbetung" 76.
Schilling, Johannes 126.
„Schlößchen" 83.
Schönburg 1, 110, **113** ff.; Abb. 96—98.
Schulpforte 2, **89** ff.; Abb. 74—90.
Abtei 104.
Abtskapelle 105; Abb. 87, 88.
Betſäule 106; Abb. 90.
Dreifitz 85; Abb. 77.
Friedhofslaterne 106; Abb. 89.
Grabmäler 101; Abb. 82—86.
Kirche 92 ff.; Abb. 75—88.

Schulpforte (Fortſ.)
Kreuzgang 103.
Romaniſche Mühle 107.
Schmerzensmann 100; Abb. 81.
Sepultur 99.
Triumphkreuz 100.
Simſon, Haus zum 86.
Sizzo 36; Abb. 20.
Steinauerſcher Weinberg: Sandſteinbank mit Reliefs 116 ff.; Abb. 99.

Thimo 35; Abb. 22.
Tore 88; Abb. 71, 72.
Trinkhorn 83.

Udo I. 6, 89, 95.
Udo II. 5, 17.
Uta 6, 39; Abb. 26.

Wahrzeichen 85.
Weibernöſel 84.
Weiße, Valentin 87.
Wettiner 38.
Wilhelm v. Camburg 36; Abb. 21.

Zugbrücke 114.

Merſeburg.

Adler, F. 132.
Alteburg 169.

Brunner, Melchior 163, 165.
Bürgerhäuſer 173 ff.

Christian 130, 166, 172, 174.

Dom 131 ff.; Abb. 107, 109—143.
Altäre, geſchnitzte 144 ff.; Abb. 125.
Ausſtattung 137 ff.
Baugeſchichte 131 ff.
Bronzeepitaphien 147 ff.
Chorſtühle 141 ff.; Abb. 121—123.
Domſchatz 157 ff.; Abb. 141—143.
Grabmäler 137 ff., 147, 153 ff.; Abb. 116, 118—120, 129, 130, 132, 133, 136—139.
Gruftkirche 156 ff.; Abb. 140.
Hand Rudolfs von Schwaben 158; Abb. 142.
Holzſchnitzereien 141 ff.; Abb. 121—125.
Kanzel 143; Abb. 124.
Kapitelshaus 136; Abb. 115.
Kreuzgang 136.
Krypta 133 ff.; Abb. 112.
Lettnerbrüſtung 146; Abb. 128.
Meßgewänder 158 ff.; Abb. 143.
Plaſtiſche Denkmäler 137 ff.
Portalſchmuck 146; Abb. 127.
Sakramentsſchrein 145; Abb. 126.
Steinplaſtik 145 ff.; Abb. 126—129.
Dom (Fortſ.)
Stiftsbibliothek 159.
Tafelaltäre 149 ff.; Abb. 134, 135.
Taufſtein aus der Neumarktskirche 138; Abb. 117.
Türumrahmung der Fürſtengruft 155 Abb. 138.
Wandgemälde 152.
Weſtwerk 133.
Zinnſärge 156.

Eſiko von Merſeburg 141; Abb. 120.
Eulenturm 130.

Fiſchhaus 174; Abb. 156.
Friedhofskirche 171.

Giſeler 128.

Hatheburch 128.
Haus Oeltzſchner 174.
Heinrich I. 128.
Heinrich II. 128.
Hünengrab 167.
Hunold 129, 169.

Krummes Tor 131.

Marktbrunnen 173; Abb. 158.
Moritz Wilhelm 166.

Neumarkt 129.
Neumarktkirche 170; Abb. 117, 155.

Otto I. 128.

Pappenmühle 174; Abb. 160.

Rathaus, Altes 172; Abb. 157.
Rathaus, Neues 172; Abb. 159.

St. Maximi 170.
St. Sixti 169.
Schloß 160 ff.; Abb. 107, 108, 144—153.
Baugeſchichte 160 ff.
Denkmal für Friedr. Wilhelm IV. 167.
Erker 163; Abb. 147.
„Gartenſalon" 166.
Hauptportal 163 ff.; Abb. 148.
Schloß (Fortſ.)
Schloßbrunnen 165 ff.; Abb. 151.
Treppenturm 162, 164; Abb. 149.
Waſſerkunſt 167.
Weſtflügel 162.
Schockholz, C. 141.
Ständehaus 130, **175** ff.; Abb. 161.

Thietmar 132.
Thilo von Trotha 129, 132, 134, 147, 160, 172, 174; Abb. 130.
Tore 129 ff.

Veitskirche 169; Abb. 154.
Vocht (Voigt) 143.

Werder 129.
Werner, B. 159.

Von demſelben Verfaſſer erſchien im gleichen Verlage:

Handbuch der
Bürgerlichen Kunstaltertümer
in Deutschland

2 Bände. Gr. 8°. 644 Seiten mit 790 Abbild.
Geheftet M. 18.–, in 2 Leinenbänden M. 20.–

Berühmte Kunststätten. Format 17×24 cm. Nr. 1–38.

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 3. Auflage. 185 S. mit 150 Abbildungen. M. 3.–
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Auflage. 164 S. mit 137 Abbildungen. M. 3.–
3. **Rom in der Renaissance.** Von Nikolaus V. bis auf Leo X. Von E. Steinmann. 3. Auflage. 220 S. mit 165 Abbildungen. M. 4.–
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Auflage. 105 S. mit 144 Abbildungen. M. 3.–
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3 Auflage. 260 S. mit 181 Abbildungen. M. 4.–
6. **Paris.** Von G. Riat. 204 S. mit 180 Abbildungen. M. 4.–
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 116 S. mit 114 Abbildungen. M. 3.–
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 141 S. mit 119 Abbildungen. M. 4.–
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 188 S. mit 152 Abbildungen. M. 4.–
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 136 S. mit 139 Abbildungen. M. 3.–
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 201 S. mit 103 Abbildungen. M. 4.–
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. mit 81 Abbildungen. M. 3.–
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 131 S. mit 97 Abbildungen. M. 3.–
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 140 S. mit 121 Abbildungen. M. 4.–
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. mit 111 Abbildungen. M. 3.–
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 182 S. mit 140 Abbildungen. M. 4.–
17. **Bologna.** Von L. Weber. 156 S. mit 120 Abbildungen. M. 3.–
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 176 S. mit 139 Abbildungen. M. 4.–
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 112 S. mit 103 Abbildung. M. 3.–
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Auflage. 260 S. mit 223 Abbildungen. M. 4.–
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 160 S. mit 139 Abbildungen. M. 4.–

Berühmte Kunststätten:

22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. mit 103 Abb. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 190 S. mit 125 Abb. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Die Griechenstädte und die Städte der Elymer. Von M. G. Zimmermann. 126 S. mit 103 Abbildungen. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Palermo. Von M. G. Zimmermann. 164 S. mit 117 Abbildungen. M. 3.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. mit 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Goſche. 222 S. mit 148 Abb. M. 4.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 124 S. mit 80 Abbildungen. M. 3.—
29. **Neapel I.** Die alte Kunst. Von W. Rolfs. 177 S. mit 140 Abbildungen. M. 3.—
30. **Neapel II.** Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit. Von W. Rolfs. 227 S. mit 145 Abb. M. 4.—
31. **Braunſchweig.** Von O. Doering. 136 S. mit 118 Abb. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 126 S. mit 105 Abb. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. mit 143 Abbildungen. M. 4.—
34. **Verſailles.** Von A. Pératé. 152 S. mit 126 Abbildungen. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weeſe. Eine Anregung zum Sehen. 248 S. mit 160 Abbildungen. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 142 S. mit 120 Abbildungen. M. 3.—
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 184 S. mit 85 Abbildungen. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 216 S. mit 188 Abbildungen. M. 4.—

Neue Serie im Taſchenformat 12×18 cm.

41. **Athen.** Von E. Peterſen. 256 S. m. 122 Abb. M. 4.—
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 S. mit 121 Abb. M. 3.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 S. mit 180 Abb. M. 4.—
44. **Aſſiſi.** Von W. Goetz. 164 S. mit 118 Abbildungen. M. 3.—
45. **Soeſt.** Von H. Schmitz. 143 S. mit 114 Abbildungen. M. 3.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 351 S. mit 185 Abb. M. 4.—
47. **Naumburg und Merſeburg.** Von H. Bergner. 180 S. mit 161 Abbildungen. M. 3.—
48. **Trier.** Von O. von Schleinitz. Mit 200 Abbildungen. (Unter der Preſſe.)

Deutſche Malerei des 19. Jahrhunderts. Einhundert Gemälde deutſcher Künſtler in farbiger Wiedergabe. Bildformat ca. 18×24 cm. Vollſtändig in 20 Lieferungen mit je 5 Blatt auf Karton. 4°. Abonnementspreis jeder Lieferung M. 2.—; Einzelpreis M. 3.—; einzelne Blätter M. 1.—

Galerien Europas, Die. Farbige Nachbildungen nach den Werken alter Meiſter. Bildgröße etwa 18×24 cm. Band I u. II. 25 Lieferungen mit je 8 farbigen Reproduktionen auf dunkelgrauen Karton aufgezogen, jedes Bild von erläuterndem Text begleitet, jedes Heft mit einer meiſt 8ſeitigen literariſchen und illuſtrierten Beilage. 4°. 1905—1907. Subſkriptionspreis bei Entnahme aller 25 Lieferungen je M. 3.— Einzelne Lieferungen M. 4.—, einzelne Blätter M. 1.—, in Paſſepartout M. 1.50. Sammelmappe I (Lfg. 1—12) M. 4.—, Sammelmappe II (Lfg. 13—25) M. 4.—, Wechſelrahmen M. 4.—. In 2 Segelleinenbände geb. M. 90.—

— — Band III. 20 Lieferungen mit je 5 originaltreu farbig reproduzierten Bildern aus den Galerien zu St. Petersburg, München und Mailand. Jedes Blatt ca. 18×24 cm Bildgröße, auf braunmelierten Karton aufgeklebt. 4°. 1908. Abonnementspreis der Lieferung M. 2.—; einzelne Hefte M. 3.—; einzelne Tafeln M. 1.—; Sammelmappen für den ganzen Band M. 4.—. In Segelleinen geb. M. 45.—

— — Band IV. 12 Lieferungen mit je 5 originalgetreu farbig reproduzierten Bildern aus den Galerien zu Florenz. Jedes Blatt ca. 18×24 cm Bildgröße, auf hellgrauen Karton aufgeklebt. 4°. 1909. Abonnementspreis der Lieferung M. 2.—; einzelne Hefte M. 3.—; einzelne Tafeln M. 1.—; Sammelmappen für den ganzen Band M. 4.—

Hundert Meiſter der Gegenwart. Proben zeitgenöſſiſcher deutſcher Malerei in farbiger Wiedergabe. Mit erläuternden Texten. 20 Lieferungen mit je 5 Bildern. Bildgröße etwa 18×24 cm, auf grauen Karton (27×37 cm) aufgeklebt. 4°. 1902—1904. Subſkriptionspreis der Lieferungen M. 2.—, einzeln M. 3.—, einzelne Tafeln M. 1.— (mit Ausnahme von Nr. 100); Lieferung 20 iſt nicht einzeln käuflich. Preis des ganzen Werkes M. 40.—, in Seide gebunden M. 45.—

Meiſter der Farbe. Europäiſche Malerei der Gegenwart in farbiger Wiedergabe. Erſcheint jährlich in 12 Monatsheften mit je 6 farbigen Reproduktionen und je 1 Textblatt, nebſt einer (meiſt 12ſeitigen) literariſchen Beilage. I.—VI. Jahrgang. 4°. Preis der Lieferung im Abonnement auf 12 Jahreshefte M. 2.—, Einzelpreis M. 3.—. Jeder Jahrgang kpl. geb. M. 30.—. Einzelne Tafeln M. 1.—; Wechſelrahmen M. 4.—; Sammelmappen (für 12 Hefte) M. 4.—

Album des Amſterdamer Rijksmuſeums. 42 Farbendrucke. Mit hiſtoriſcher Einleitung und begleitenden Texten von W. Steenhoff. 4°. Geb. M. 20.—

Album der Caſſeler Galerie. 40 Farbendrucke. Mit hiſtoriſcher Einleitung und begleitenden Texten von O. Eiſenmann und A. Philippi. 4°. Geb. M. 20.—

Album der Dresdner Galerie. 50 Farbendrucke nach den Originalen mit begleitenden Texten und einer Einleitung von A. Philippi. 2. Aufl. 4°. Geb. M. 20.—

Album der Münchner (Alten) Pinakothek. 33 Farbendrucke. Mit hiſtoriſcher Einleitung und begleitenden Texten von F. v. Reber. 4°. Geb. M. 15.—

Münchener Kunſt in fünfzig farbigen Reproduktionen nach Gemälden zeitgenöſſiſcher Künſtler. Mit Einleitung und begleitenden Texten von F. von Oſtini. 4°. Geb. M. 20.—

F. von Uhde. 6 farbige Reproduktionen nach Werken des Meiſters. 4°. In Mappe M. 2.—

Bode, W., Rembrandt und ſeine Zeitgenoſſen. Charakterbilder der großen Meiſter der holländiſchen und vlämiſchen Malerſchule im 17. Jahrhundert. 2. Auflage. 8°. 294 S. Mit 1 Titelbild. Geh. M. 6.—, geb. in Leinen M. 7.50, in Halbfranz M. 9.—

Geſchichte der modernen Kunſt.

I. Schmidt, K. E., Franzöſiſche Malerei des 19. Jahrhunderts. 163 S. mit 138 Abbildungen. Kart. M. 3.—

II/III. Heveſi, L., Öſterreichiſche Kunſt im 19. Jahrhundert. 2 Bde. 334 S. mit 253 Abbildungen. Kart. M. 7.—, in 1 Bd. geb. M. 7.50

IV. Schmidt, K. E., Franzöſiſche Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts. 108 S. mit 100 Abbildungen. Kart. M. 3.—

V. Nordensvan, G., Schwediſche Kunſt des 19. Jahrhunderts. 140 S. mit 102 Abbildungen. Kart. M. 4.—

VI. Hymans, H., Belgiſche Kunſt des 19. Jahrhunderts. 253 S. mit 200 Abbildungen. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

VII. Hannover, E., Däniſche Kunſt des 19. Jahrhunderts. 168 S. mit 120 Abbildungen. Geh. M. 4.—, kart. M. 4.50

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01577 9198